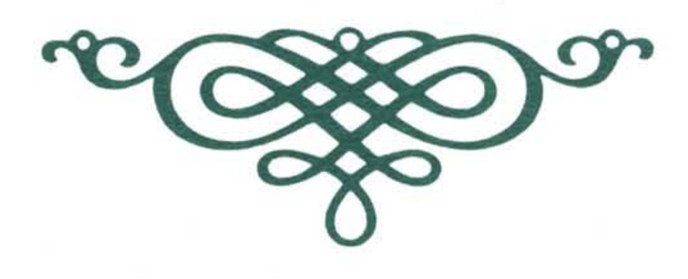
Cuadernos Hispanoamericanos

537

Marzo 1995



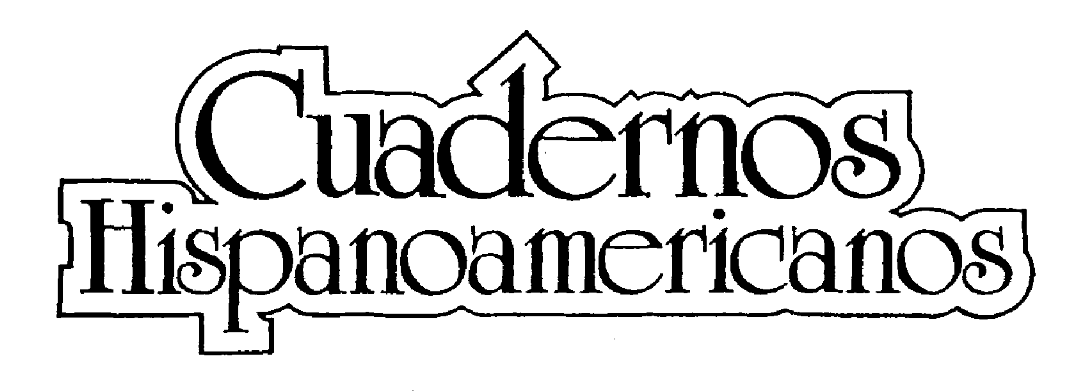
Carlos Gazzera
La polémica Borges-Sábato

Edgar Montiel
El proyecto político del Inca Garcilaso y de Mariátegui

Antonio Chicharro Chamorro
Juan Benet y el pensamiento literario

James W. Robb
Reyes y Moreno Villa en España y en México

Textos sobre Horacio Quiroga, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Martínez Estrada, Borges, Nicanor Parra, Julio Ramón Ribeyro...



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

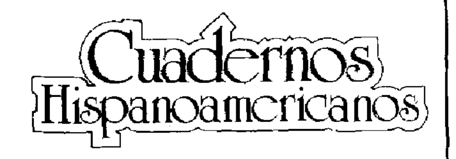
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S. L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X – NIPO: 028-95-013-5



537

Invenciones y ensayos

7 Reyes y Moreno Villa en España y en México
JAMES W. ROBB

21 Borges-Sábato: lecciones para la historia
CARLOS GAZZERA

39 Tríptico para un navegante
PABLO ANTONIO CUADRA

43 Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo
ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

55 Poemas
FRANCISCO JOSÉ CRUZ PÉREZ

61 Política de la nación. El proyecto del Inca Garcilaso y de Mariátegui
EDGAR MONTIEL

83 Nicanor Parra y la guerrilla literaria
NIALL BINNS

Lecturas

103 Horacio Quiroga y la crítica
LEONOR FLEMING

537 Cuadernos Hispanoamericanos

108 Las voces de Valle-Inclán
DRU DOUGHERTY

110 Relectura de Martínez Estrada
MARTA PORTAL

113 La obra narrativa de Juan Ramón Jiménez
FRANCISCO GARFIAS

117 La poética del desamparo en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro
JOSÉ ORTEGA

121 Los viajes interiores de Leopoldo Panero
J. M. BALCELLS DOMENECH

123 Memorias de un librero
ARNOLDO LIBERMAN

126 Luciano G. Egido ante la España subterránea
FERNANDO R. DE LA FLOR

127 La vida del hacedor
OSVALDO GALLONE

Cuadernos Hispanoamericanos
537

130 La poesía de Luis Alberto de Cuenca
FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

135 El sembrador de júbilos
SANTIAGO KOVADLOFF

138 La recuperación del placer en el agua pasada
MARÍA ELENA BRAVO

141 Nubosidad variable
JOSÉ TERUEL

143 Una segunda existencia
LUIS VICENTE DE AGUINAGA

144 La Conquista (racionalmente) explicada
MANUEL QUIROGA CLÉRIGO

148 Libros flamencos
F. G. C.

153 Adiós a Manuel Benavides

INVENCIONES Y ENSAYOS

Alfonso Reyes

Reyes y Moreno Villa en España y en México

I. España

Alfonso Reyes, al recordar sus años de lucha y convivencia españolas, piensa a menudo en dos de sus amigos entrañables que emigraron de España a México en tiempos de la guerra civil española:

> A veces evoco aquellos libérrimos días de Madrid —mis primeros cinco años de España— en que la independencia más cabal era el contrapeso feliz de mi penuria. Al instante me acuden las imágenes de aquellos buenos hermanos que compartieron conmigo el humilde pan del escritor. Desde luego, nuestro llorado Enrique Díez-Canedo, ya tan mexicano como español, y con quien la vida había de juntarme de tiempo en tiempo en varias ciudades de Europa y América, para finalmente traerlo aquí a mi lado[1]...
>
> Y junto a mi fraternal Enrique, este José Moreno Villa, poeta, pintor, crítico de arte, archivero y anticuario y creo que hasta químico un día, con quien me veía yo a cada rato, mi compañero del Ventanillo de Toledo, mi camarada de trabajos y lecturas (en alguna ocasión estudiamos juntos cierta monografía sobre Velázquez), tan familiar de mi casa, siempre a la mano para paseos y charlas y comunes emprendimientos literarios [«José Moreno Villa en México», 1948, *OC XXII*, p. 39].

Y en su *Historia documental de mis libros,* Reyes cuenta cómo, luego de su llegada a Madrid en octubre de 1914, —«refugiado» de la guerra mundial en Francia y los vaivenes de la revolución mexicana— se conocieron estos tres en el Ateneo de Madrid:

> He comenzado a acercarme por las tardes al Ateneo, conducido por Ángel Zárraga [pintor mexicano]. Compañía de geniecillos indiscretos.
>
> Amistad naciente de Díez-Canedo, Gómez Ocerín, Pedro Salinas, Moreno Villa. Díez-Canedo me presenta con Acebal, en «La Lectura», para cuya colección de clásicos prepararé un Ruiz de Alarcón. El señor Acebal, mientras nos recibe, paladea un vaso de leche. A su lado, otra barba francesa, o mejor, del Greco: el poeta Juan Ramón Jiménez, atento y nervioso, con raras noticias médicas adquiridas a través de exquisitos males. Me mira con ojos fijos y penetrantes. ¡Tan amigos como llegaríamos a ser!... [*OC XXIV*, p. 170].

[1] *Véase Bárbara B. Aponte, «El diálogo entre Alfonso Reyes y Enrique Díez-Canedo»,* La Vida Literaria, *México, 2.ª época (julio-agosto 1973), pp. 22-24. Y A. R., «Ausencia y presencia del amigo», 1944,* OC (Obras Completas) *IX, pp. 390-392.*

Moreno Villa, a su vez, lo concreta así:

Pronto lo vi en las tres atalayas más dominantes: la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset; *El Sol;* y el Centro de Estudios Históricos, donde... yo trabajaba en la sección de Gómez-Moreno; Reyes, en la de Menéndez Pidal, con Américo Castro, Navarro Tomás, Solalinde y otros. Al caer la tarde, salíamos de aquel Centro. Yo me incorporaba al grupo de filólogos porque eran más literatos que los de mi grupo [el de arqueología y bellas artes]...

Al recapitular momentos de nuestra amistad no puedo prescindir de situarlo en distintos sitios. Le veo ante la reja de la Biblioteca Nacional de Madrid, le veo en el trenecito jadeante y bailarín de Toledo, en nuestra casita de la Ciudad Imperial, conocida por El Ventanillo, con aquel comedor pequeñín que parecía querer deslizarse por los viejos tejados hasta bajar al Tajo o ascender a la Virgen del Valle... Le veo en la revista *España*, de pie, levantando la cara sonriente hacia la cara de Baroja... Le veo en su primer pisito madrileño, con su mujer, Manuela, y su chaval, Alfonsito, donde conocí a Pedro Henríquez Ureña. Le veo en su gran piso de la calle Serrano, cuando ya disfrutaba de buen puesto diplomático. Allí nos reuníamos los domingos con el inolvidable Enrique Díez-Canedo y allí organizamos la publicación de unos *Cuadernos Literarios*... [JMV, «Mi amistad con A. Reyes», *Cornucopia*, pp. 348, 350].

Reyes también ha recordado con mucha nostalgia o *saudade* los encuentros en el Ventanillo de Toledo:

El Ventanillo se abre, sobre un remolino de tejados, frente a los montes de Toledo... El Ventanillo era nuestro refugio para pequeñas vacaciones de dos o tres días... Entre Américo Castro, Antonio Solalinde, José Moreno Villa y yo instalamos el Ventanillo... [A. R., «En el Ventanillo de Toledo», *Las vísperas de España, OC II*, pp. 93-98].

De modo que Reyes y Moreno Villa, durante los diez años madrileños de Reyes (1914-1924), estuvieron asociados en una serie de empresas intelectuales comunes, en que abundaron los encuentros personales y familiares.

José Moreno Villa desde 1917 vivió en la famosa Residencia de Estudiantes, situada en la calle del Pinar, donde Juan Ramón Jiménez plantó adelfas, Federico García Lorca tocó el piano, cantó y recitó sus poesías: gran centro cultural que recibió a distinguidos conferenciantes, frecuentado también por Alfonso Reyes, quien lo evoca en estos términos:

En Madrid, al término de la Castellana, cerca ya del Hipódromo, donde se alza el monumento ecuestre de la Reina Católica...— hay una colina graciosa, vestidas de jardín las faldas y coronada por el Palacio de Bellas Artes... Juan Ramón Jiménez la ha bautizado: «Colina de los Chopos». Los viejos la llaman el Cerro del Aire. Sopla allí un vientecillo constante, una brisa de llanura. José Moreno Villa, asomado a su ventana, ha sorprendido desde allí sus «Estampas del Aire», estas impresiones de poeta que es también dibujante, y se complace en aprehender las palpitaciones de la línea en el viento...

Morada de estudiantes en paz, aseada casa con comodidad de baños abundantes, conforte de calefacción y chimeneas, salones de conferencias y bibliotecas. ¡Oxford y Cambridge en Madrid! —exclama, entusiasmado, el britano [J. B.] Trend... Lejos, alto, saneada de silencio y aire, abre la Residencia sus galerías alegres; capta todo el sol de Castilla —dulce invernadero de hombres— y da vistas a los hielos azules del Guadarrama —aérea Venecia de reflejos [*Reloj de sol*, 1926, en *Simpatías y diferencias, OC IV*, pp. 363-365][2].

[2] En octubre de 1989, año del Centenario de Alfonso Reyes, en la Residencia de Estudiantes se dedicó una placa a Reyes que reproduce la última parte de esta cita: «Lejos,...»

En la Revista *Índice* (1921-1922), fundada por Juan Ramón Jiménez y Reyes, colaboran Moreno Villa, Díez-Canedo y otros como Antonio Machado, «Azorín», Ortega y Gasset, Henríquez Ureña, Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Jorge Guillén, García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego [Reyes, *Hist. doc., OC XXIV,* pp. 180-181]. Reyes y Moreno Villa colaboraron en la Revista *Litoral,* de Málaga, que se prolongó en el exilio en México, donde en 1944 se dedicó un homenaje póstumo a Díez-Canedo. Un retrato de Reyes por el dibujante Moreno Villa adorna el libro *Calendario,* publicado en la serie Cuadernos Literarios en 1924.

Del breve epistolario de Moreno Villa y Reyes conservado en la Capilla Alfonsina (Casa/Museo Alfonso Reyes), escogemos unas muestras para ilustrar cómo siguieron colaborando e intercambiando reflexiones a través de los años[3].

La primera de estas cartas —con fecha 31 de mayo de 1922— viene dirigida a Reyes en Madrid desde Gijón, Asturias, donde Moreno Villa está preparando un Catálogo de Dibujos Antiguos para la Biblioteca Jovellanos. Empieza agradeciéndole un libro suyo, pidiendo excusas por su silencio anterior:

> No pasa un minuto, querido Alfonso, sin que yo le responda al envío de su último volumen y, muy especialmente, a la dedicatoria, que encierra una queja amistosa: la de mi silencio y olvido. Usted sabe que no es del todo verdad esto último...

Siguen unas consultas sobre un artículo de crónicas de JMV para la revista *Unión Hispano-americana,* fundada por Rodolfo Reyes, hermano de Alfonso; sobre la distribución de *Patrañas,* libro de cuentos de JMV (1921); y le confía algo de su frustración con los trabajos de investigación que le impiden dedicarse más plenamente a la obra literaria.

De regreso a Madrid, JMV o «Pepe», el 10 de julio de 1922, con membrete de «ÍNDICE, Revista Mensual», se dirige así a Reyes:

> Qdo. Alfonso: Por si no es tarde todavía para enviar el modelo de crónicas ahí va ésta.
> Madrid me va recomponiendo ya, y esto por influencia del clima seco, únicamente, pues apenas veo a nadie.
> ¿Qué tal en Deva? Estupendamente, de seguro. Hágame V. todas las observaciones que crea pertinentes al estilo del artículo, pues V. conoce el público de allá. Como ve, he procurado que sea bastante impersonal y expurgado de consideraciones en lo posible.
> Recuerdos muy afectuosos a Manuela y le abraza su afmo.
> [Pepe]
> [Al lado: «Si la crónica es aceptable, V. mismo puede remitirla. Yo, además no tengo la dirección del periódico.»]

Deva («la del fácil recuerdo») fue el sitio de veraneo predilecto de Reyes en España, situado en la costa vasca. Le inspiró su obrita *Los siete sobre Deva,* especie de «cajón de sastre» o divagación en forma dialogada que entrelaza cuentos y ensayos mínimos[4].

[3] *La colección conservada en la Capilla Alfonsina, así bautizada por Enrique Díez-Canedo, consta de 9 cartas a Reyes de Moreno Villa entre Gijón, 31 mayo 1922, y Madrid, 12 octubre 1931; un telegrama de JMV a Reyes, Río de Janeiro, 4 dic. 1933; 2 cartas de Reyes a JMV, México 6 abril 1938 y 27 abril 1942; una carta de Reyes y documentación sobre el homenaje póstumo a JMV (sept. 1955); y un documento sobre el matrimonio de JMV con Consuelo Nieto, viuda de Genaro Estrada (1939). Infelizmente, faltan las cartas de Reyes a JMV antes de la llegada de éste a México. Tampoco aparece ninguna carta de JMV escrita en México. Agradecemos a Alicia Reyes una copia de este epistolario.*

[4] Los siete sobre Deva, *1923-1929; México: Tezontle, 1942; y en* OC XXI, *pp. 3-41. Véanse las observaciones de Ernesto Mejía Sánchez en* OC XXI, *pp. x-xvi. Y «Deva, la del fácil recuerdo», 1923, en* Las vísperas de España, OC II, *pp. 177-179.*

Bajo membrete de la Biblioteca de la Facultad de Farmacia, Madrid, el 7 de agosto de 1923, JMV escribe aludiendo a varias publicaciones de interés mutuo, y hablando en tono muy personal de las condiciones atmosféricas de un verano caluroso en la Residencia de Estudiantes:

Qdo. Alfonso: Estoy agradecido y, sin embargo, en deuda con V., al no escribirle. Me envió los preciosos regalos de su poema y del de Góngora, más el arte en México, y sobre todo el feliz comentario a mi «Espronceda»; y yo no he dicho ni pío. También el número de SOCIAL. Puede que todo esto se explique por neurosis; pero a mí me abochorna la falta de sentido común, o buen sentido, que acaso sea la nota básica española. Perdóneme! Hace tanto calor que, *escribo no sé si desde la Tierra o de Sirio.* Me espera el Greco, me esperan las futuras comedias, y yo a mi vez espero esto y aquello y lo de más allá! Todos estamos en cueros, y sentados en una cara penumbra esperando a que el sol se vaya y nos deje salir a la calle. Pero resulta que deja imposibles las noches, y si mi pabellón de la Residencia es un termo, las calles son termas. Qué lástima no tener mercurio que eliminar! Y qué lástima, mejor dicho, no disponer de otros metales para eliminarlos en sitios frescos. Vea V., por esto del deseo eliminatorio, cómo el hombre se siente botijo en verano.

¿Cuándo le veré? Si puede, envíeme el nuevo SOCIAL que traiga mi otra *Patraña.* Leí, en lectura pública, a los norteamericanos mi *Dominica in rosa,* y les gustó mucho.

¿Qué tal por ahí? [Deva] afectuosos saludos a Manuela. El Alfonsito disfrutará en el agua como un pez.

Fuerte abrazo de su afmo.
[Pepe M. V.]

La alusión a Góngora nos recuerda la contribución de Reyes a los estudios gongorinos que culminará en sus *Cuestiones gongorinas* con que participa en las observaciones del tricentenario de Góngora por «El grupo poético de 1927» —Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, García Lorca, Gerardo Diego... «Mi "Espronceda"» será su edición de la poesía de Espronceda [Madrid: Clásicos Castellanos, 1923], comentada por Reyes en la *Revista de Occidente* [Madrid, 1923, I, pp. 118-122; en A. R., *OC VII,* pp. 424-428].

El 14 de octubre de 1923, JMV participó con Reyes y unos cuantos amigos en «Cinco Minutos de Silencio por Mallarmé», reunión convocada por Reyes en el Jardín Botánico de Madrid [*Hist. doc., OC XXIV,* p. 326, y V. *Mallarmé entre nosotros,* Bs. Aires: Destiempo, 1938; 2.ª ed., México, 1955].

Desde fines de 1924 hasta principios de 1927, Reyes ocupa el puesto de Ministro de México en Francia. Reyes y Moreno Villa siguen en contacto y JMV visita a Reyes en París en septiembre de 1925. Reyes lo invita a cena y teatro, y «Para que se vean en casa con Pepe Moreno Villa, convido al té...» [A. R., *Diario,* pp. 110, 114-115].

El 8 de julio de 1926, Reyes hace distribución de su libro de versos *Pausa* [París, 1926] a 30 amigos, que incluyen: «13. Pedro Salinas. 14. Jorge Guillén. 15. J. Moreno Villa» [*Diario,* p. 139].

Y así Moreno Villa, en su próxima carta, con membrete «Residencia de Estudiantes, Pinar, 17, Madrid» (de 2 agosto 1926) alude a estos y otros libros recientes de Reyes, recordando su visita a Reyes en París:

Qdo. Alfonso Reyes:
Cómo me acuerdo, al pensar en el retraso con que le escribo, en la facilidad y prontitud de V. para sacar el canuto de tinta y la postal.
Hace ahora un año que nos vimos y que V. me atendió tan cariñosamente como siempre: desde entonces, ni una carta. V. ha sido el primero en romper, en irrumpir con «Pausa» y en insistir con Simpatías o reloj de sol. Y qué de simpatías hay para mí. Esos libros suyos tienen un semblante muy especial dentro de nuestra literatura.
¿Cuándo viene V. por España, por Madrid? Yo no puedo ya a estas alturas ir a ésa como el año pasado. Y bien que me pesa.
He visto un magnífico retrato que envía V. a León Sánchez [Cuesta] para la Revista «Residencia». Le encuentro magnífico semblante. ¿Se siente V. más firme que el año pasado? Quiero decir, más seguro políticamente. ¿Le llega el rejuvenecimiento de los finales de los 30? Yo siento algo así en mí. Y estoy dispuesto a sacarle todo el decente provecho que pueda, porque supongo que será la última juventud. Pinto y escribo y hasta eruditizo, y oigo como rafaguillas de viento grato las advertencias que antes me aterraban sobre si hay que ser profesional y cosas tan absurdas como ésas, que son de un mundo preocupado, que comienza a desaparecer. No es ésta postura cínica, sino de razón, acorde con la edad y con la Edad. Las melancolías, hieden. No hay más que dos cosas. CONFECCIÓN y ESPÍRITU. Lo demás, bendito viento que pasa.
¿Cómo están Manuela y Alfonsito? Muchos recuerdos.
Ustedes saben cuán amigo suyo es
[Pepe Moreno Villa]

Conviene notar que el título *Reloj de sol* (1926) corresponde a la quinta serie de *Simpatías y diferencias* de Reyes (1921-1926) y que JMV participó en la formación de este último título, para evitar la oposición de «simpatías» y «antipatías» [V.: A. R., *OC XXIV,* pp. 300-301].

Entre julio de 1927 y marzo de 1930, Reyes está de embajador en Buenos Aires. En 1927 Moreno Villa viaja a Nueva York con la «Jacinta» que le inspiró *Jacinta la pelirroja* [Málaga: Litoral, 1929]. Y en abril de 1928 Reyes en Buenos Aires recibe su *Vision de l'Anahuac* «traduit par Jeanne Guérandel avec une introduction de Valéry Larbaud et un portrait de l'auteur par Moreno Villa gravé par C. Aubert...» [*Diario,* p. 216].

El 13 de noviembre de 1928, Moreno Villa, siempre en Madrid, le escribe a Reyes:

Qdo. Alfonso: La verdad es que mis amigos son mejores que yo y V. el mejor de todos. ¡Qué pocas cartas de pura sentimentalidad o pura amistad salen de mi pluma! Mi madre recibe dos o tres al cabo del año y, pare V. de contar. ¿Qué me pasa? Pues que estoy en una constante febrilidad de producción; que no vivo sino para la pintura, la literatura y la revista *Arquitectura,* que confecciono y lleno. Se acabaron para mí las peñas literarias en los cafés; no hablo con ningún literato; y no por mal estado de ánimo, sino por sobra de buen ánimo, por un impulso activo que me impide quedar inerte en su sitio, o atenerme a los ritmos de la conversación. El equilibrio social está cada vez ausente en mí. Todo aquel drama mío en América[5] se transformó en eso, en un trabajar alegre, con más ilusión que a los 23 años. Me encuentro joven, muy joven por dentro...

Reyes en marzo de 1930 pasa a Río de Janeiro como embajador, y entre 1929 y 1931 ocurre uno de los intercambios epistolares más fascinantes entre él y José Moreno Villa. Escuchemos a Reyes:

[5] *Será el de su aventura frustrada con Jacinta [V.: JMV,* Vida en claro, *Cap. XI].*

Aun de lejos y de algún modo sonambúlico nuestra armonía seguía operando maravillas. Es un asombro la atingencia con que me ilustró *La saeta,* él en Madrid y yo en Sudamérica, con sólo una levísima descripción de ese poema en prosa que yo le hice en una carta. Estos magníficos trabajos y chafarrinazos valientes no sólo parecen hechos a la vez que mi poema, sino que hasta parecen ser anteriores y haberlo de veras inspirado [*OC XXII,* p. 39].

La saeta es una linda evocación poética de la Semana Santa en Sevilla, en que Reyes acompaña al maestro Falla (Manuel de Falla), «en busca de la saeta antigua, clásica», «la saeta pura»:

Y la saeta sube, como del unísono corazón de la muchedumbre —leve burbujilla de alma— para reventar en el seno de la Virgen [*Las vísperas de España, OC II,* pp. 127-132].

Y es que a Alfonso se le ha ocurrido pedirle a Moreno Villa que ilustre este poema en prosa con algunos dibujos. Y JMV le contesta en carta de 14 octubre 1929:

No he olvidado un solo momento el encargo de sus dibujos, y tengo sobres y tarjetas llenos de ellos, pero no me gustan. No sé ilustrar en el sentido literal de la palabra. No he visto Sevilla ni sus procesiones. Los penitentotes que dibujo me resultan hotentotes y, las imágenes dolientes, pájaros en la varilla o a la parrilla. En fin algo irrisorio, más digno de un francés que de un español. Pídame otra cosa ¡por las divinidades aztecas! Yo, en cualquier caso, haré dibujos de acompañamiento espiritual —como los de Jacinta— pero no ilustrativos.

(14.10 mañana)

Y ahora el mismo día a las 10 de la noche, después de cinco horas de dibujar para que mi voluntad pueda ser contrastada, le digo que me decido a enviarle 11 dibujos *rabiosos,* quizá demasiado fuertes algunos de ellos, pero con sabor.

Van iluminados con tintas de colores. Creo que esto es imprescindible tratándose de Sevilla y, sobre todo, de la imagen que se tiene de Sevilla. Es más costosa la reproducción, pero V. no me advierte en ninguna de sus cartas que la ilustración sea barata.

Utilice los que quiera, si quiere alguno.

Y le dejo, querido Alfonso, porque estoy rendido. Muchas cosas a Manuela y a Alfonsito. ¡Qué diferente será hoy de aquel que V. retrató conmigo en el Parque del Oeste!

Suyo

[J. MorenoVilla]

Nos llama la atención la modestia de JMV, y el hecho de que este malagueño nunca había visitado Sevilla. Sin embargo, parece que pudo perfectamente captar el espíritu de Sevilla en la Semana Santa evocada por Reyes.

Y el 31 de agosto de 1931 Moreno Villa comenta:

...En el último número de *Monterrey* me avisa la publicación de mis dibujos en su libro de Sevilla. Tengo una curiosidad grande por ver lo que sale. ¡Si V. viera qué distintos son de mis habituales dibujos y pinturas! Como no le escribo a V. nunca no sabe el estado mío en esta nueva profesión. No hay nada además que le indique mi producción ya abundante, porque esto (Madrid) sigue sin curiosidad y sin crítica. Ya no me duele nada y he olvidado hasta el modo de quejarme...

De modo que Reyes había logrado publicar *La saeta* con las ilustraciones de JMV [Río de Janeiro: Villas Boas, 1931. «7 dibujos a color, de José More-

no Villa», 51 pp.], anunciándolo en su «Correo Literario» *Monterrey*, editado también desde Río de Janeiro. Dos de los dibujos se reproducen, en blanco y negro, en el reciente libro *Alfonso Reyes: Iconografía* [México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 68].

Y el 12 de octubre de 1931, «Pepe» le expresa su asombro ante la bella edición que le(s) salió, que habría costado bastante:

Mi muy querido amigo Alfonso:

Pero ¿qué es esto? Esto es un libro hecho para mí, por V. Estoy anonadado. Lo costoso de la publicación es seguramente la tirada de esos dibujos míos en color, que yo hice pensando en que motearían acá y allá las nutridas páginas de un volumen escrito por V. Me figuro que V. ha ido imprimiendo estampas propias, reduciendo el texto. Las que quedan son preciosas, muy exactas y vivas, pero quisiera uno que la serie fuera algo, mucho más extensa.

Le felicito y le doy mis más efusivas gracias.

En su carta anterior, Moreno Villa había preguntado:

¿Y cuándo viene? Yo tuve la esperanza de que al cambiar de embajador de México viniese V. ¿Habrá que esperar al comunismo, para verle?

Y por otro lado, en medio de múltiples ocupaciones, algunas de las cuales le roban tiempo a su labor poética y artística, sueña a veces con viajar él a América:

...Todas estas cosas tiene uno que hacer para alimentarse y fumar. Para medio vivir física y espiritualmente. Y sin descanso, sin viajes. Desde mi escapatoria a América [con Jacinta] no he vuelto a salir de España y casi de Madrid. Y esto fatiga demasiado.

Escríbame alguna vez, querido Alfonso, también de sus afanes, cuitas y demás intimidades. Usted es realmente uno de los amigos fieles que por azar he cruzado en la vida.

Muchos recuerdos a Manuela y a su hijo.

Le abraza de corazón
[Pepe
MorenoVilla]

Esta es la última carta visible de José Moreno Villa, pero un telegrama de éste al embajador Reyes en Río de Janeiro, del 4 de diciembre de 1933, señala el primer encuentro «vivo» de Moreno Villa con Reyes en América. El telegrama enviado desde el barco *Alcántara* reza simplemente: «Llegaré mañana. Moreno Villa.»

II. América

Moreno Villa nos cuenta en su autobiografía [*Vida en claro*, pp. 178-186] cómo el Ministerio de Fomento de la República Española lo mandó a Buenos Aires para dar unas conferencias con motivo de una Exposición del

Libro Español. Por el camino hizo escala en Río de Janeiro, donde Reyes vino a recibirlo y pasaron un día entre Copacabana y la casa del embajador Reyes. En Buenos Aires lo recibió en el puerto Amado Alonso y se encontró con otros amigos de Reyes como Borges, Victoria Ocampo y Ramón Gómez de la Serna. Habla de algún otro encuentro con Reyes y con Enrique Díez-Canedo en Buenos Aires: Díez-Canedo Ministro de España en el Uruguay, Reyes en alguna breve ausencia desde Río de Janeiro [p. 186].

El 7 de marzo de 1937 llega Moreno Villa a México, formando parte como Díez-Canedo de la ola de españoles exiliados de la guerra civil que irán a radicarse en México. Es que a fines del año 1936, llegada ya la guerra a las puertas de la Residencia de Estudiantes en Madrid, JMV (con Navarro Tomás y otros) salió para Valencia, llegando eventualmente a Estados Unidos donde se reunió en Nueva York con Federico de Onís (dando unas conferencias allí, en Princeton y New Brunswick, N. J.); y en Washington con Fernando de los Ríos (embajador de la República Española) quien con Genaro Estrada arregló su traslado a México [*Vida en claro,* pp. 207-241]. Aquí se puso a dar conferencias, puso estudio de pintura, hizo exposiciones de arte, siguió con su obra poética y artística, y se asoció con La Casa de España en México y El Colegio de México, dirigidos por Alfonso Reyes a su regreso de Sudamérica, a partir de febrero de 1939. Se estrechó a tal punto su amistad con ese otro gran amigo de Reyes, Genaro Estrada, que Estrada en vísperas de su muerte, el 29 de septiembre de 1937, le rogó que no «abandonara» a su familia. En enero de 1939 JMV contrajo matrimonio con Consuelo Nieto, viuda de Genaro Estrada. Moreno Villa murió en México, su segunda patria, el 24 de abril de 1955, dejando (además de su viuda Consuelo) un hijo, José Moreno Nieto.

Mientras tanto, Alfonso Reyes en 1948 observa:

> Moreno Villa, desde hace algunos lustros, se ha incorporado por suerte a la vida mexicana; y a nuestra vida y a nuestra cultura viene consagrando aquí una serie de libros agudos, sinceros, de sobria gracia andaluza y de esa auténtica originalidad que no se busca sino se encuentra, por ser reflejo de la propia riqueza, con la que se nace o no se nace.
>
> Ya, cuando publicó la *Cornucopia [de México],* casi me sobresaltó de alegría al ver confirmados, en sus sutilísimas observaciones respecto al habla de México, ciertos atisbos míos sobre lo que yo llamé «Psicología Dialectal» en mi libro *Calendario...* [*OC XXII,* pp. 39-40].

Y más adelante (1955):

> Cuando volví a México, me lo encontré ya mexicano, y no sólo por la residencia deseada y aceptada o por el íntimo trato con nuestras cosas, sino que ha sabido interpretarlas hondamente y hasta acuñar nombres para ciertos rasgos y manifestaciones del espíritu, el habla, el arte y la artesanía de nuestro pueblo. ¡Tan andaluz, tan parecido al Góngora de Velázquez! ¡Tan mexicano, tan diestro para bucear los secretos de México! [«Moreno Villa», *Las burlas veras* (I), *OC XXII,* pp. 546-547].

Moreno Villa, al irse compenetrando de todo lo mexicano, elaborando su *Cornucopia de México,* observa:

México crece dentro de mí. Me encuentro lleno de México como debe sentirse una madre en su noveno mes [*Cornucopia,* 1985, p. 168].

Y así como Alfonso Reyes en España se compenetró de todo lo español y de su vida literaria, Moreno Villa se compenetró de México entrando plenamente en el mundo mexicano de la literatura y de las artes[6]. Fue explorando el territorio mexicano, sus pueblos y ciudades, sus obras de arte. De ahí resultó *Lo mexicano en las artes plásticas* [México: El Colegio de México, 1948]. Y de su pluma salió una serie de libros como *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte de los Austria* (1939); *Puerta severa* (poesías, 1941); *Los autores como actores* (1951), que incluye su estudio de «Alfonso Reyes y la poesía»; *Vida en claro (autobiografía)* (1944); y un libro encantador descrito así por Alfonso Reyes:

Hasta de los niños se ha ganado la gratitud. Su álbum infantil de dibujos y ocurrencias para los niños —*Lo que sabía mi loro* [1945]— es una obra maestra del género. Poesía, folklore y sensibilidad paternal en rara concentración. Lo guardo como una joya, junto a los versos infantiles de Stevenson [*OC XXII,* p. 41].

Al mismo tiempo sigue dibujando, pintando cuadros, ampliando sus amistades hispano-mexicanas, y produce más de 25 retratos: óleos de Enrique Díez-Canedo, Manuel Altolaguirre, León Felipe, Daniel Cosío Villegas; dibujos de otros como Max Aub, Juan Rejano, Pedro Garfias (españoles); Rodolfo Usigli, Agustín Yáñez, Emilio Abreu Gómez, Silvio Zavala, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer; los (entonces) jóvenes Octavio Paz, Alí Chumacero, Juan José Arreola, José Luis Martínez (todos mexicanos); y de Alfonso Reyes, dos de 1951, el segundo de los cuales forma cuatro retratos en uno, hechos a vuela pluma, con la inscripción «Hablando con Alfonso Reyes, el día 8 de julio de 1951» [V.: JVM, *Iconografía,* pp. 37, 146].

En el mismo año [31-III-1951], Reyes le escribe a JMV una nota en verso «Para agradecerle su libro *Los autores como actores* y las generosas páginas que en él me dedica»:

Para admirarte, José
me bastó darte la mano,
porque el oro yo no sé
computarlo grano a grano.
Me importa el valor humano
más que la vivisección
y, «en llegando a esta pasión»,
olvido principio y norma
y no conozco más forma
que el sello del corazón [*Ibíd.,* p. 148].

[6] *Octavio Paz nos da unos preciosos testimonios de la íntima participación de Moreno Villa en la vida artístico-literaria mexicana. V. en* México en la obra de O. Paz *[México: FCE, 1987, Vol. II, p. 122]. En el primer número de la revista* Taller, *«figuraban colaboraciones valiosas: unos poemas inéditos de García Lorca rescatados por Genaro Estrada, con ilustraciones de Moreno Villa, notas de Villaurrutia y [José] Revueltas...» [pp. 445-446]. En cierta tertulia del Café París, en la calle 5 de Mayo: «No menos puntuales fueron dos españoles que llegaron un año más tarde [1939]: José Moreno Villa y León Felipe, o con Barreda, Xavier [Villaurrutia] y José Luis Martínez... paseábamos por la ciudad.» Véase también su artículo de 1955, a raíz de la muerte de JMV: «Vivacidad de José Moreno Villa», en* Las peras del olmo *[3.ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1990, pp. 175-177]. Y su reseña de JMV,* La noche del verbo *(1942),* Primeras letras, *México:* Vuelta, *1988, pp. 207-210.*

Después, Reyes modificó como sigue algunas palabras de esta décima, que forma parte de sus «versos de cortesía» recogidos:

Para admirarte, José
me bastó darte la mano,
porque el oro yo no sé
computarlo grano a grano.
Me importa el valor humano
sin disfraz ni afectación,
y, «en llegando a esta pasión»,
olvido principio y forma
y no conozco más norma
que el grito del corazón
[*OC X*, p. 298].

Mientras tanto, el retratista Moreno Villa crea una forma original del retrato, dibujando las manos de doce escritores mexicanos para estudiar el carácter de cada uno partiendo de la mano. Y he ahí el arte de la «quirosofía»: Alfonso Reyes a la cabeza, seguido de Abreu Gómez, José Vasconcelos, Paz, Julio Torri, Villaurrutia, Enrique González Martínez y otros cinco [*Doce manos mexicanas...Ensayo de quirosofía*, 1941]. Siete años después añade «otra tanda» de diez manos de pintores y varios intelectuales que incluyen a Leopoldo Zea y Fernando Benítez [V. «Un ensayo de quirosofía: dos tandas de manos mexicanas», en *Los autores*, pp. 135-167]. Todo lo cual nos puede recordar la divagación de Alfonso Reyes sobre el simbolismo de la mano, dentro de su cuento fantástico *La mano del comandante Aranda:* «La mano, metáfora viviente, multiplica y extiende así el ámbito del hombre... ¡Flor maravillosa de cinco pétalos, que se abren y cierran como la sensitiva, a la menor provocación!» [*OC XXIII*, pp. 234, 236].

En el archivo de Alfonso Reyes escasea la correspondencia epistolar de los años de JMV en México. Sin embargo, los dos artículos de Reyes dedicados a Moreno Villa, de los que ya hemos citado porciones (1948, 1955) —además de otros testimonios visibles— dan amplia constancia de la continua convivencia de los dos en México así como en España.

En la primera de las dos cartas que tenemos de Reyes a Moreno Villa (6 abril 1938), con Reyes en México, entre Argentina y su última misión en Brasil, le hace una consulta a JMV sobre un geógrafo que conoció en el Centro de Estudios Históricos en Madrid.

En la segunda agradece a JMV un libro suyo recién aparecido, que sería *La noche del verbo* [México: Tierra Nueva, 1942]:

México, D.F., a 27 de abril de 1942

Mi querido Pepe:

Por si no lo encuentro por aquí, aquí va un efusivo abrazo por su precioso libro. Está usted haciendo ahora su mejor poesía, y esto nos enorgullece a sus viejos ami-

gos, y a mí también como hijo del cielo mexicano que tan espléndidas virtudes ha provocado en su obra.

Lo abraza con mucho, mucho cariño.
[A.]
Alfonso Reyes.

Se acercan los últimos días de «turismo en la tierra»[7] de José Moreno Villa, en abril de 1955, y Alfonso Reyes le dedica su segundo artículo, titulado simplemente «Moreno Villa», que concluye así:

> Sobre José Moreno Villa, a quien tanto admiro y tanto quiero, yo podría escribir inacabablemente. Es uno de mis mejores compañeros en esta jornada de la vida, es uno de mis hermanos. Que le lleguen mis palabras hasta su lecho de enfermo como una voz de cariño y de esperanza [*OC XXII*, p. 547].

Pero al recogerlo en libro en la serie de *Las burlas veras,* Reyes le añade esta nota:

> * Moreno Villa no alcanzó a leer esta página. Ya había muerto cuando ella apareció en *Novedades* (México, 1.º de mayo de 1955).

Ya nos podemos imaginar que Reyes volvería a reflexionar, con las palabras de su «Balada de los amigos muertos» (17 de mayo de 1946, día de su cumpleaños), en que lamentaba la pérdida de sus tres amigos Enrique Díez-Canedo, Antonio Caso y Pedro Henríquez Ureña:

> No son los años, que yo no me arredro,
> los que me traen dolor y desmedro:
> son los amigos que el tiempo me roba
> [*OC X*, p. 225].

Y en el mismo año (22 noviembre 1955) Reyes perdería a otro amigo mutuo, el historiador del arte Manuel Toussaint, quien había llevado a Moreno Villa a las bodegas de la catedral de México «a clasificar y catalogar cuadros, esculturas y libros» [JMV, *Vida en claro*, p. 250][8].

El propio Reyes, víctima del corazón que ya le había dado varios avisos, se encontraba delicado de salud cuando le escribió José Luis de la Loma del Ateneo Español de México, con la siguiente invitación:

México, D.F., 20 de septiembre de 1955

Sr. Don Alfonso Reyes
Ciudad

Mi distinguido y respetado amigo:

El martes 4 de octubre, vamos a celebrar en el Ateneo un acto en homenaje a la memoria de nuestro gran amigo el pintor y escultor José Moreno Villa. En dicho acto harán uso de la palabra el crítico de arte Don Jorge Juan Crespo de la Serna y el poeta León Felipe.

Como sabemos el afecto que unía a usted con Moreno Villa, nos atrevemos a pedirle que nos envíe unas breves cuartillas para que sean leídas en dicho acto. Claro que si su estado de salud se lo permitiera, sería de gran satisfacción para todos que usted

[7] *Cf. Reyes, «De turismo en la tierra», sept. 1954,* Las burlas veras *(I), N.º 24, o en* OC XXIV, *pp. 130-131, donde ahora forma parte de* Cuando creí morir, *pp. 119-145; o en* Prosa y poesía.

[8] *V. nuestro «Caminos cruzados en el epistolario de Manuel Toussaint y Alfonso Reyes»,* México en el Arte, *Nueva Época, N.º 1 (verano 1983), pp. 65-79; N.º 2 (otoño 1983), pp. 51-61. Y la edición de Serge I. Zaitzeff,* De casa a casa: Correspondencia entre M. Toussaint y A. Reyes, *México: El Colegio Nacional, 1990.*

pudiera intervenir personalmente en el acto, pero no sabemos hasta qué punto nuestra desdichada escalera le permitiría hacerlo.

Muy agradecidos en todo caso a la colaboración que nos preste —y deseando vivamente que su salud siga mejorando—, le envía un saludo tan afectuoso como respetuoso, su buen amigo

José Luis de la Loma

Y Don Alfonso le contesta:

Sr. D. José Luis de la Loma
Ateneo Español de México
Av. Morelos 26
México, D.F.

Mi querido amigo:

Mucho me complace saber, por su grata carta del 20 del actual, que ese nuestro Ateneo Español de México consagrará el día 4 de octubre una sesión en merecido homenaje a nuestro llorado José Moreno Villa. Por mi parte le agradezco vivamente el recordarme en esta ocasión. No podré en efecto concurrir al referido acto, como bien quisiera, dada mi admiración y mi amistad fraternal para José. A falta de mejor cosa, mucho me honraría que ustedes quisieran abrir sitio, durante unos minutos, a la lectura de las brevísimas palabras anexas, que redacté con la idea de que todavía las leyera José, ya muy grave para entonces, y que por desgracia no pudieron llegar a sus manos.

Quedo siempre muy cordialmente suyo, amigo y servidor,

[A. R.]
Alfonso Reyes.

P.D. Quizás esas palabras se entenderán mejor después de la lectura de la presente carta.

Cierra el epistolario la respuesta de De la Loma:

México, D.F., 28 de septiembre de 1955

Sr. Don Alfonso Reyes
Benjamín Gil [Hill] #122
Tacubaya, D.F.

Mi distinguido y respetado amigo:

Oportunamente recibí su atenta carta de 21 del corriente, con las sentidas cuartillas dedicadas a José Moreno Villa para ser leídas en el homenaje que le dedicaremos el próximo día 4 de octubre.

Mucho le agradezco en nombre del Ateneo la prontitud y afecto con que ha correspondido a nuestra solicitud y sólo lamento que nos veamos privados de su presencia personal durante el acto.

Deseando que su salud siga mejorando le saluda con todo afecto su buen amigo.

[J. L. L.]
José Luis de la Loma.

Sigue este anuncio del homenaje, que incluirá una exposición de cuadros de JMV:

ATENEO ESPAÑOL DE MÉXICO
Av. Morelos 26

Martes 4 de octubre a las
7 y media de la tarde

Homenaje a la Memoria
de
JOSÉ MORENO VILLA
Palabras de
Arturo Sáenz de la Calzada
Jorge Juan Crespo de la Serna
León Felipe
y
Alfonso Reyes
*
Inauguración
de la
Exposición de Pinturas
de
JOSÉ MORENO VILLA
México, D.F.
1 9 5 5

Y el «último aviso» del corazón le vendrá a Alfonso Reyes el día 27 de diciembre de 1959.

James W. Robb

Bibliografía

José Moreno Villa: Iconografía. Ed. Alba C. de Rojo. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

José Moreno Villa en el contexto del 27. Barcelona: Anthropos; Málaga: Universidad de Málaga, 1989 [Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea, U. de Málaga, nov. 1987. V.: Francisco Giner de los Ríos, «Recuerdos personales de JMV»; José E. Moreno Nieto, «Palabras en el recuerdo»].

MORENO VILLA, JOSÉ. *La música que llevaba [1913-1947]. Antología Poética.* Buenos Aires: Losada, 1949.

———. *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana.* 1940, 1976. México: FCE, 1985 [«Capítulo de personas», pp. 144-149. «Mi amistad con A. Reyes», pp. 348-353. «a Cardiología con A. Reyes», pp. 380-384].

———. *Vida en claro (Autobiografía)* [México: El Colegio de México, 1944]. 2.ª ed., México/Madrid: FCE, 1976.

———. *Los autores como actores.* México: El Colegio de México, 1951. México/Madrid: FCE, 1976 [«A. Reyes y la poesía», pp. 168-175. «Un ensayo de quirosofía: dos tandas de manos mexicanas», pp. 135-167].

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Españoles de tres mundos* [Buenos Aires: Losada, 1942]. Madrid: Alianza Tres, 1987 [«J. Moreno Villa», pp. 87-88. «A. Reyes», pp. 92-93].

SALINAS, PEDRO. *Ensayos de literatura hispánica.* Madrid: Aguilar, 1958 [«Nueve o diez poetas», pp. 359-375. J. Moreno Villa, pp. 359-361].

CERNUDA, LUIS. *Prosa completa.* Barcelona: Barral, 1975 [«J. Moreno Villa (1887-1955)», pp. 396-404. «JMV o los andaluces en España» (1931), pp. 1224-28. «Reflejo de México en la obra de JMV» (1955), pp. 1398-1403].

VILLAURRUTIA, XAVIÈR. «Moreno Villa», en *Juicios y prejuicios, Obras,* México: FCE, 1966, p. 1080.

PAZ, OCTAVIO. «Absurdo y misterio» [sobre JMV, *La noche del verbo,* México: Tierra Nueva, 1942], en *Primeras letras (1931-1943).* México: Vuelta, 1988, pp. 207-210.

———. «Vivacidad de José Moreno Villa» (1955), en *Las peras del olmo* [México: UNAM, 1957]. 3.ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1990, pp. 175-177.

———. *México en la obra de O. Paz,* México: FCE, 1987. Vol. II *(Generaciones y semblanzas)* [sobre JMV: pp. 122, 445-446].

IRIZARRY, ESTELLE. *Writer-Painters of Contemporary Spain.* Boston: Twayne, 1984 [«José Moreno Villa», pp. 146-151].

Alfonso Reyes: Iconografía. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

REYES, ALFONSO. *Diario (1911-1930).* Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.

———. *Obras Completas [OC].* Vols. II, IV, X, XXII, XXIII, XXIV. México: Fondo de Cultura Económica, 1956-1990.

———. *Prosa y poesía.* Ed. J. W. Robb. Madrid: Cátedra, 3.ª ed., 1984.

Borges / Sábato: lecciones para la historia

Los textos de una polémica

A Abelardo Castillo y
Andrés Rivera

Me dicen que en Italia los libros
de Sábato se venden con una faja que dice:
«Sábato, el rival de Borges». Es extraño,
pues los míos no llevan una faja que
diga: «Borges, el rival de Sábato».
Él es un escritor respetable cuyas obras
pueden estar en manos de todos sin ningún peligro.

Jorge Luis Borges

Sí, nos separaron crueles ideas sobre el
destino de nuestra patria común. Por eso
me quedo mirándolo con tristeza.
Pensando en el Borges que querría rescatar:
el poeta que cantó a cosas modestas
y fugaces pero humanas:
un crepúsculo, un patio de infancia, una calle de suburbio.

Ernesto Sábato[1]

I. Introducción

Es conocido por muchos que Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato estuvieron veinte años distanciados (1955-1975), pero muy pocos conocen que dicho distanciamiento tiene raíz en el debate que sostuvieron públicamente en los años posteriores a la caída del peronismo en 1955/57. Quizá, con los años y al reencontrarse, ambos autores recapacitaron sus respectivas postu-

[1] *Las citas corresponden, respectivamente, a: Justo R. Molachino y Jorge M. Prieto:* En torno a Borges, *editorial Hachette, Bs. As. 1983, p. 169; Ernesto Sábato en revista* Gente, *s/n, febrero de 1975, p. 6.*

ras, pero lo cierto es que, tanto Borges como Sábato, eludieron volver sobre aquella polémica[2].

Los textos que presentamos aquí tienen por objeto recuperar el «cuerpo» de aquella polémica y poner a disposición de los lectores de Cuadernos Hispanoamericanos las visiones de uno y otro escritor sobre uno de los períodos más controvertidos de la historia contemporánea argentina. Sin duda, estos textos enriquecerán las consideraciones que el lector tiene sobre estos intelectuales, pero además podrá apreciar, al calor de aquella polémica, los rastros literarios de uno y otro a la hora de «poner en papel» sus ideas.

En estricto orden, los sucesos:

(1) En 1955, después de que un golpe de Estado encabezado por el general Pedro E. Aramburu y el almirante Isaac Rojas derrocara en setiembre de ese año al general Juan D.Perón en ejercicio del gobierno cuando éste ejercía su segundo mandato presidencial, la revista Sur, dirigida por Victoria Ocampo, publica su n.° 237 (noviembre-diciembre) bajo el sugerente título: «Por la reconstrucción nacional». Como muchos otros escritores del staff habitual de la revista, Borges y Sábato escriben sus respectivos artículos: «L'illusion comique» y «Aquella patria de nuestra infancia»: [Documentos 1 y 2].

(2) En 1956, estando Borges en Montevideo (Uruguay), hace declaraciones en el diario La Acción, de aquel país, atacando al «régimen depuesto». Estas declaraciones merecen, en un diario argentino de procedencia progresista, Propósitos, una contrarréplica de otro importante intelectual argentino: Ezequiel Martínez Estrada. A ese artículo Borges responde con su escrito: «Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada», publicado en Sur, n.° 242, [Documento 3].

(3) En este intercambio de críticas entre Ezequiel Martínez Estrada y Borges se introduce Ernesto Sábato: «Una efusión de Jorge Luis Borges» [Documento 4].

(4) Borges mantendrá reservas, pero por aquel tiempo, Sábato publica y difunde un pequeño trabajo sobre el peronismo: El otro rostro del peronismo (1955), citado por el propio Sábato en Ficción, n.° 7.

(5) Borges contestará, sin mencionar ahora a su interlocutor, a esos dos artículos con su trabajo «Un curioso método», [Documento 5].

(6) El debate se cierra con un último trabajo de Ernesto Sábato: «Sobre el método histórico de Jorge Luis Borges», [Documento 6].

Los textos de esta polémica fueron extractados de la revista Sur, colección de la Biblioteca de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba; de la revista Ficción, colección de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires; de la revista Gente, de la Biblioteca de la Cámara de Diputados de la Nación.

Carlos Gazzera

[2] En diciembre de 1974, un escritor y periodista que frecuentaba personalmente a Borges y a Sábato, Orlando Barone, les propuso a ambos escritores reunirse a dialogar. La recopilación de esos diálogos daría por resultado un intenso libro: Borges Sábato: Diálogos, Emecé, Buenos Aires, 1976. Actualmente ese libro es un «inhallable» ya que sus ediciones (1976-1977), se agotaron inmediatamente. Y pese a los reiterados intentos de Barone, por negativa de quienes manejan los derechos de Borges, ese libro parece destinado a no editarse. Otro registro de esos encuentros puede encontrarse en una «producción especial» de la revista Gente, en febrero de 1975, en donde se reunía a los dos escritores y se señalaba, en la introducción a la nota: «Después de 20 años de alejamiento, de polémica, de palabras duras, Borges y Sábato, juntos, hablan de la vida, del país, del ayer, del hoy». Lo notable de estos encuentros es que, tanto en el libro recopilado por Barone como por la producción de la revista Gente, Borges y Sábato no hacen ni la mínima referencia a por qué estuvieron veinte años distanciados. Una omisión más que interesante para leer el recorrido de ciertas «tachaduras».

En marzo de 1994 apareció en Buenos Aires un interesante libro de Horacio Salas: Borges: Una biografía, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1994. Éste es uno de lo pocos textos que hacen referencia al debate que

II. Documentos

[Documento 1]

L' Illusion Comique

Por Jorge Luis Borges
Publicado en *Sur,* n.º 237, nov.-dic. de 1955, páginas 9 y ss.

Durante años de oprobio y de bobería, los métodos de la propaganda comercial y de la *littérature pour concièrges* fueron aplicados al gobierno de la república. Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de necedades y fábulas para consumo de patanes. Abordar el examen de la segunda, quizá no menos detestable que la primera, es el fin de esta página.

La dictadura abominó (simuló abominar) del capitalismo, pero copió sus métodos, como en Rusia, y dictó nombres y consignas al pueblo, con la tenacidad que usan las empresas para imponer navajas, cigarrillos o máquinas de lavar. Esta tenacidad, nadie lo ignora, fue contraproducente; el exceso de efigies del dictador hizo que muchos detestaran al dictador. De un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos aún más apasionado que aquél; ya la discordia no es entre partidarios y opositores del dictador, sino entre partidarios y opositores de una efigie o un nombre... Más curioso fue el manejo político de los procedimientos del drama o del melodrama. El 17 de octubre de 1945 se simuló que un coronel había sido arrestado y secuestrado y que el pueblo de Buenos Aires lo rescataba; nadie se detuvo a explicar quiénes lo habían secuestrado ni cómo se sabía su paradero. Tampoco hubo sanciones legales para los supuestos culpables ni se revelaron o conjeturaron sus nombres. En un decurso de diez años las representaciones arreciaron abundantemente; con el tiempo fue creciendo el desdén por los prosaicos escrúpulos del realismo. En la mañana del 31 de agosto, el coronel, ya dictador, simuló renunciar a la presidencia, pero no elevó la renuncia al Congreso sino a funcionarios sindicales, para que todo fuera satisfactoriamente vulgar. Nadie, ni siquiera el personal de las unidades básicas, ignoraba que el objeto de esa maniobra era obligar al pueblo a rogarle que retirara su renuncia. Para que no cupiera la menor duda, bandas de partidarios apoyados por la policía empapelaron la ciudad con retratos del dictador y de su mujer. Hoscamente se fueron amontonando en la Plaza de Mayo donde las radios del estado los exhortaban a no irse y tocaban piezas de música para aliviar el tedio. Antes que anocheciera, el dictador salió a un balcón de la Casa Rosada. Previsiblemente lo

nos ocupa: Cap. 23 «No nos une el amor sino el espanto», pp. 219 a 231. Dos imprecisiones involuntarias pueden señalarse en el libro de Salas: (1) no registra el último texto de Sábato [Documento 6], *(2) equivoca la fecha del libro de Barone al ubicarlo en los primeros años de la década del ochenta (p. 231). Por lo demás, esta biografía nos parece altamente recomendable para seguir la relación entre Borges y la política.*

aclamaron; se olvidó de renunciar a su renuncia o tal vez no lo hizo porque todos sabían que lo haría y hubiera sido una pesadez insistir. Ordenó, en cambio, a los oyentes una indiscriminada matanza de opositores y nuevamente lo aclamaron. Nada, sin embargo, ocurrió esa noche; todos (salvo, tal vez, el orador) sabían o sentían que se trataba de una ficción escénica. Lo mismo, en grado menor, ocurrió con la quema de la bandera. Se dijo que era obra de los católicos; se fotografió y exhibió la bandera afrentada, pero como el asta sola hubiera resultado poco vistosa optaron por un agujero modesto en el centro del símbolo. Inútil multiplicar los ejemplos; básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas.

Se dirá que la rudeza del auditorio basta para explicar la contradicción; entiendo que su justificación es más honda. Ya Coleridge habló de la *willing suspension of disbelief* (voluntaria suspensión de la incredulidad) que constituye la fe poética; ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades.

Pertenecían al orden de lo patético y de lo burdamente sentimental; felizmente para la lucidez y la seguridad de los argentinos, el régimen actual ha comprendido que la función de gobernar no es patética.

[Documento 2]

Aquella patria de nuestra infancia

Por Ernesto Sábato
Publicado en *Sur*, n.º 237, nov.-dic. de 1955, páginas 102 y ss.

En la noche del 14 de septiembre daba yo una conferencia en un ateneo de Tucumán, nervioso y desasosegado, como estábamos todos por aquel tiempo tan lejano, como si fuéramos pasajeros de un barco al mando de un loco en medio de una tenebrosa tormenta, esperando vagas y conjeturables ayudas, tratando de penetrar, con ojos cansados de ansiosa búsqueda, en las tinieblas de la ya tan larga noche, vislumbrando o creyendo vislumbrar vacilantes lucecitas a lo lejos, comunicándonos en secreto esas creencias, cayendo mil veces de la esperanza a la desesperación, de la alegría al dolor, y volviendo en seguida a levantarnos.

Alguien me preguntó entonces qué entendía por literatura nacional. Y yo, que estaba hablando un poco de cosas cualesquiera, como hablamos de cosas triviales (del tiempo, de films, de amistades) cuando alguien que queremos entrañablemente está muriendo, tal vez por miedo de provocar o acelerar la muerte, o por pudor, o delicadeza, al oír esa pregunta sentí que dentro de mí se conmovía mi ser más profundo, ese ser que en medio del carnaval de nuestra existencia llevamos recatadamente guardado. Y de pronto, aquel ser que estaba sufriendo empezó a hablar como si fuera ajeno a mi voluntad, o como si obedeciera a otra voluntad más honda, más genuina y valerosa. Y dije que una literatura nacional no lo era porque utilizase trajes de gaucho o lenguaje de compadrito y que podía serlo, y en más profundo grado, una literatura que expresase nuestra soledad y tristeza, nuestra desesperanza y oscuridad; ya que si los problemas metafísicos del hombre son perennes (los problemas inherentes a su esencial finitud y a su esencial imperfección terrenal), esos monstruos de la soledad y la desesperanza sólo podían manifestarse en alguna noche de alguna patria, como todos los monstruos de todas las pesadillas. Y que era necesario desconfiar de una literatura de disfraces, cuando la patria había sido reemplazada por un carnaval y el amor a la patria por el más bajo patrioterismo. Y que si la madurez de un hombre comienza en el instante en que advierte por primera vez sus limitaciones y empieza a avergonzarse de sus defectos, la madurez de una nación comienza cuando sus hijos advierten que las infinitas perfecciones en que creían en su infancia no son tales y que, como otras naciones, como todas las naciones, sus virtudes están inexorablemente unidas a sus taras, taras de las que los hombres honestos no pueden sino avergonzarse. Y que si las cosas eran así, entonces nosotros empezábamos a ser de verdad una nación, porque muchos de nosotros estábamos avergonzados ya de ser argentinos, avergonzados hasta el dolor y el llanto. Ya que, al fin, como cada hombre tiene después de cierta edad el rostro que se merece (puesto que ha sido construido no solamente con su carne y su sangre sino con su espíritu, sus valentías y cobardías, con sus grandezas y sus miserias), cada nación tiene también el rostro que inmanentemente se merece, pues todos somos culpables de todo, y en cada argentino había y hay un fragmento de Perón.

Y en ese instante, personas que tenían dos, tres, cuatro cargos oficiales protestaron de mis palabras, y algunos hasta se levantaron y retiraron. Y los que se quedaron y yo quedamos allí entristecidos pero conmovidos por lo que estábamos dilucidando y confesándonos, sintiendo, como yo mismo lo dije, que no era por desamor a la patria que decíamos esas horrendas palabras, sino por amor a ella, por la inmensa aflicción que nos producía verla así: tirada por el suelo, embarrada, llena de estiércol y dinero y, lo

que aún era peor, sonriendo siniestramente, vanagloriándose de revolcarse en el cieno, en la mugre, en el compadreo. Y dije también que las mejores patrias, las que han dicho algo al mundo, han sido vilipendiadas por sus escritores, por sus mejores hombres, con el corazón desgarrado y sangrante: por Hölderlin, por Nietzsche, Dostoievsky, por Baudelaire, por aquel noble espíritu de Puchkin que exclamaba con lágrimas en los ojos, después de oír las cómicas historias de Gogol: «¡Qué triste es Rusia!». Y agregué que si los Estados Unidos habían dejado de ser un jactancioso adolescente era porque sus mejores hombres habían tenido el valor de escrutar los bajos fondos de su alma y exponerlos a la vergüenza pública en sus grandes novelas y dramas. Y que mientras nosotros nos vanagloriábamos de nuestra espiritualidad y nos reíamos del materialismo yanqui, ellos habían sido capaces de edificar un gran país, lo que en verdad revelaba la grandeza de su espíritu, ya que las grandes naciones no se edifican con dólares, sino con espíritu, ya que no hay obra grande, ni siquiera simple obra, sin un espíritu, que impulse, levante y aliente a sus realizadores. Lo que aun indignó más a nuestros patrioteros, que creyeron que eso equivalía (supongo yo) a elogiar el imperialismo norteamericano, sus idioteces, helados y bebidas; cuando estaba elogiando a la gran nación que se habría revelado capaz de hacerse a sí misma; no sólo a ese inmenso y grandioso territorio de vastas praderas y grandes ríos que sus intrépidos pioneros tuvieron que conquistar palmo a palmo, en medio de formidables penurias, sino a esa nación que había sido capaz de engendrar a Edgar Poe, a Melville, a Lincoln y Washington, a William James, a Whitman y Faulkner; a ese poderoso país animado de tanto candor y fe (como todos los creadores), de tan invencible fe en sí mismo y en su destino que ha permitido la existencia de artistas que han escrito las cosas más terribles sobre su propia esencia.

Y mientras al día siguiente de aquella noche me dirigía a Salta con mi amigo Orce Remis, con quien sufríamos juntos en aquellos momentos, mientras el ómnibus marchaba entre las grandes quebradas del norte, resecas y calcinadas, entre hieráticos cardones y misteriosos indios, tal vez los dos meditábamos en la misma cosa: en el destino de esta nación nuestra, en esta patria que desde 1810 se había estado queriendo levantar sobre esas pampas infinitas y esas imponentes montañas y quebradas. Preguntándose uno si eso era un país, si de verdad era una patria, si de verdad era aquella de que me habían hablado inocentemente mis maestras en un perdido pueblo de la pampa; aquella patria que me imaginaba pintada por pintores tan candorosos como mis maestras, aquellos pintores de los paraguas en la mañana del 25 de mayo, ese día que como decía Grosso, había «amanecido gris y lluvioso»; de los granaderos de azul y rojo peleando en San Lorenzo; del hermoso y gentil general Belgrano haciendo jurar la bandera sobre

el río Salado; del almirante Brown dirigiendo impávido la batalla con el sable en alto, mientras abajo y a su izquierda se desangraba un herido de pecho descubierto; de los próceres con atributos para siempre estampados en el texto, junto a las líneas punteadas de la expedición al Alto Perú: la impetuosidad de Moreno (que había necesitado tanta agua para apagar tanto fuego), y la calma y el espíritu conservador de Saavedra; y de aquella lámina que nos sumía en tiernos y melancólicos pensamientos, en que José de San Martín, «pobre y lejos de la patria», con su cansada cabeza encanecida apoyada sobre su puño y su brazo acodado sobre la mesa, rememoraba sus lejanos días de combate y de gloria y sus pensamientos formaban una nubecita sobre su cabeza, dentro de la cual estaban dibujadas sus grandes batallas y él sobre una roca andina vigilando el paso de sus invencibles granaderos. Taciturnos y desolados, como los hombres suelen recordar los cándidos sueños de la niñez, así veíamos nuestra patria derrumbada, en sucios pedazos. Nada quedaba de aquellas infantiles imágenes.

Sí, claro: sabíamos que el mundo real es siempre imperfecto, que los sueños platónicos que los niños (y los grandes) gustan soñar, en que hay Héroes y Malvados, Justicia e Injusticia, Verdad y Mentira, son al fin nada más que sueños y que la áspera realidad está hecha de una mezcla triste e inexorable. Sí, sabíamos ya que ni San Martín era el esplendoroso general de Grosso, ni Maipú el más grande combate de la historia, ni Dorrego aquel inmaculado héroe por cuya muerte mi madre siempre lloraba. Sabíamos que todo era más imperfecto que en la pueril leyenda de nuestra infancia, y eso nos infundía melancólica pesadumbre. Pero al propio tiempo también comprendíamos que todo era mejor y más admirable, porque el conocimiento de la debilidad que es inherente a los hombres daba más mérito a las hazañas que aquellos héroes habían consumado, atravesando centenares de leguas y tremendas montañas, ateridos de frío en las grandes nevadas de los Andes, hambrientos y derrotados en aquella conmovedora retirada de Vilcapujio y Ayohuma (con pobrecitos generales improvisados a fuerza de fervor republicano y de valor moral), luchando con unos cuantos cañoncitos y algunos caballos y mulas con ejércitos que habían combatido con Napoleón, luchando al mismo tiempo contra enemigos de adentro, no sólo contra los resentimientos y envidias y traiciones de los flojos sino contra las propias flaquezas e imperfecciones. Y luego, casi siempre, muriendo en la pobreza y en el olvido.

De modo que no era aquel género de imperfección el que nos entristecía, puesto que ya lo sabíamos inherente a la mísera condición de los seres de carne, sangre y hueso.

No: era otra la calamidad que nos atormentaba y ensombrecía. Era el ver en torno a nosotros los sucios desechos de la nación que habían querido levantar aquellos hombres.

Y cuando llegamos a Salta, después de haber cruzado el río del juramento infantil, de haber mirado gravemente y con nostalgia la quebrada que Belgrano y Dorrego y Paz habían atravesado al paso de sus caballos y mulas, a centenares de leguas de sus hermanos y madres, sin saber siquiera si sus vidas perdurarían más allá de los cerros, y mucho menos en el recuerdo de nosotros, una vez más me pregunté si seguíamos formando una patria, si era cierto que esos millones de hijos de extranjeros que vivían en Buenos Aires tenían algo en común con aquellos gauchos de grandes bombachas de Salta, con sus silenciosos indios de las dolorosas vidalas, con sus blancos llamados Güemes, o Leguizamón, o Aráoz.

Y de pronto llegó la hora. Y durante largos y tensos días y noches sufrimos juntos con los Leguizamón y los Aráoz, y vivimos juntos, y juntos escuchamos las lejanas palabras esperanzadas de otros argentinos que nos llegaban, apenas perceptibles, desde Puerto Belgrano, desde Córdoba. Y en la silenciosa noche de Salta, en medio de rumores contradictorios, hombres como yo, venidos de Buenos Aires, recibimos de hombres de Salta la orden de estar atentos a su llamado. Y entonces sentí que sí, que realmente éramos una sola patria, todos nosotros, a pesar de los miles de kilómetros que nos separaban, a pesar de nuestros acentos, de nuestras bromas, de nuestras enemistades y resentimientos fraternos. Y sentí que Raúl Aráoz Anzoátegui era mi hermano de tierra y de sangre, mi hermano de patria. Y cuando oímos aquellas modestas marchas de San Lorenzo y de la Bandera, sentimos que nuestros corazones latían con el antiguo fervor de nuestra niñez, milagrosamente incontaminado, a pesar de haber sido arrastrados (nuestros corazones) por la basura y la infamia. Y cuando oímos la remota voz de Puerto Belgrano que nos decía que la escuadra estaba frente a Buenos Aires y que había dado plazo hasta la una al canalla que nos gobernaba, el tucumano Orce Remis y yo, que en ese momento estábamos solos frente a la radio, nos miramos y vimos que los dos estábamos llorando en silencio y que nuestras lágrimas venían de la misma y lejana y querida y añorada fuente: las ilusiones de nuestra común infancia de argentinos.

[Documento 3]

Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada

Por Jorge Luis Borges
Publicado en *Sur*, n.º 242, sep.-oct. de 1956, páginas 52 y ss.

Dije en Montevideo, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable, que la revolución que lo derribó fue un acto de justicia y que el

gobierno de esta revolución merece la amistad y la gratitud de todos los argentinos. Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes indirecta o directamente vindican ese largo espacio de infamia. Tales declaraciones, sin duda menos memorables que justas, han suscitado un extraordinario anatema, redactado en forma de diálogo. Los interlocutores son Ezequiel Martínez Estrada y un periodista; lo publica el diario *Propósitos*, en su número del 10 de julio. He aquí los párrafos pertinentes:

> Es increíble el encanallamiento de cierta gente.
> Naturalmente que nuestros cofrades, como usted anota muy bien, son de la peor calaña, de la mayor ruindad, porque no solamente se envilecen ellos sino que predican el catecismo del envilecimiento. Oiga, por ejemplo, lo que ha dicho Borges en Montevideo, y convenga conmigo en que pocas veces se ha hecho una difamación tan elegante e irracional o incomprensiva al menos. «Aramburu y Rojas podrán estar a veces equivocados pero nunca serán culpables. Por eso considero mala la actitud de Martínez Estrada, por ejemplo, que ha dado conferencias y hecho publicaciones que significan un elogio indirecto a Perón» (en *La Acción* del 4 de junio, Montevideo). Así piensan de mí muchos turiferarios a sueldo...

Falsas piedades, ironías, injurias pintorescas y un aparatoso desdén exige el género polémico; a mis años, me creo autorizado a prescindir de esas vanidades retóricas y paso directamente al asunto.

Ya que todo hecho presupone una causa anterior, y ésta, a su vez, presupone otra, y así hasta lo infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita, no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión germánica de Inglaterra en el siglo V o la aniquilación de Cartago. Este laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentadores del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón. A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quien sepa oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o, como dijeron los persas, la luz y la tiniebla o, como dicen otros, Dios y el Demonio.

Creo que el dictador encarnó el mal y que es un prejuicio romántico suponer que su causa no fue perversa, por la sola razón de que hoy es una causa perdida. *Turiferario a sueldo* me llama Ezequiel Martínez Estrada; la injuria no me alcanza porque yo sé que la felicidad que sentí, una

mañana de septiembre, cuando triunfó la revolución, fue superior a cuantas me depararon después honras y nombramientos cuya esencial virtud, por lo demás, fue la de ser reverberaciones o reflejos de aquella gloria. Creí en la revolución cuando ésta no era otra cosa que una esperanza; sigo prestándole mi fe, ahora que es una realidad victoriosa.

Desde Montaigne, el escritor propende a dramatizarse, a ser el más tenaz de los personajes creados o proyectados por él. Ese personaje, en el caso de Ezequiel Martínez Estrada, es un profeta bíblico, es una especie de sagrado energúmeno. El profeta comporta impíos y malvados que apostrofar y Borges ha sido uno de ellos. No un Borges verdadero o verosímil, naturalmente, sino el Borges que exigen las convenciones del estilo profético. Un Borges tan ficticio como el Perón que es superior a cuantos lo precedieron y que inaugura en este país el gobierno técnico, el paso del baqueano al topógrafo.

[Documento 4]

Una efusión de Jorge Luis Borges

Por Ernesto Sábato
Publicado en *Ficción*, n.º 4, noviembre de 1956, páginas 80 y ss.

Hace muchos años, en un tiempo bastante más fácil y feliz, cuando escritores argentinos podían dedicarse a hermosos *jeux d'esprit* sin el sentimiento de culpa que probablemente sientan hoy, Borges planeó un ingenioso relato en que un teólogo lucha toda su vida contra un heresiarca, lo refuta y finalmente lo hace quemar; después que él mismo muere, constata que el heresiarca y él constituyen una sola persona. También, comentaba Borges, de alguna manera Judas refleja a Jesús.

Los hermeneutas de este escritor porteño no ignoran que esa especie de monismo es muy caro a su espíritu. A cada instante, en sus juegos de ingenio, tropezamos con frases del género de «todos somos de alguna manera Shakespeare» o «después de fatigar los falaces corredores del Laberinto encontró a su enemigo: era alguien que infinitamente se le parecía», etc. No son frases textuales de Borges (no tengo ahora tiempo para buscarlas), pero son representativos pastiches.

Los tiempos han cambiado. Para desdicha, y también para bien, doce años de violencias y humillaciones han sacudido nuestros espíritus y todos hemos redescubierto nuestro animal político; también Jorge Luis Borges, a su manera. Y como aquel estudiante culterano que el gigante de Rabelais encontró en un camino, y que respondía en dialecto jónico o en gótico o

en hebreo antiguo a las cordiales preguntas del gigante, hasta que indignado y harto éste lo sacudió por los fondillos y logró que por fin el sujeto hablase en buen dialecto materno, de puro saludable miedo que lo acometió; así también nuestro refinado literato olvida ahora sus juegos monistas y se instala violentamente en el dualismo más vulgar y silvestre, en el maniqueísmo más policial. ¡Al diablo con la infinita identidad de los contrarios! ¡Mal rayo parta al que pretenda escribir un cuentito en que el Contraalmirante descubra al morir, después de perseguir incansablemente con gorilas y cruceros al general derrocado, que él y este general son la misma persona! El enojo de veras de Borges se revela hasta en su lenguaje, generalmente tan aseado y preciocista: «A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quienes sepan oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o, como dijeron los persas, la luz y la tiniebla o, como dicen otros, Dios y el Demonio». (*Sur*, número 242).

¿Por qué se irritó Borges? Porque Martínez Estrada lo atacó en su reportaje de *Propósitos*, a raíz de una conferencia que aquél dio en Montevideo. «Dije en Montevideo —aclara Borges en *Sur*—, y ahora repito, que el régimen de Perón era abominable, que la revolución que lo derribó fue un acto de justicia y que el gobierno de esa revolución merece la amistad y la gratitud de todos los argentinos. Dije también que había que despertar en el pueblo un sentimiento de vergüenza por los delitos que mancharon doce años de nuestra historia y denuncié a quienes indirecta o directamente vindican ese largo espacio de infamia».

Nada, pues, de andar con chicas y de jueguitos metafísicos, ahora; guarda con sostener que todos de alguna manera somos peronistas. Las cosas claras: de un lado el Mal, la masa obrera, la chusma, la roña, las alpargatas, eso que los persas llamaban Ahrimán; del otro lado, el Bien, los antiperonistas, Borges con Adolfito Bioy, eso que los persas llamaban Ormuzd.

Siempre ha constituido una fuerte tentación metafísica la de escindir la realidad en Mal y en Bien, y una comprensible tentación personal: la de colocarse, el que traza la raya, del lado del Bien.

La historia y el hombre, por desgracia, son más complicados. Y aquí no más, sin ir más lejos, basta pensar que la empresa Bemberg tendría que estar del mismo lado que Jorge Luis Borges para advertir que el asunto es un poco más enrevesado que lo que pensaban los persas.

En cuanto a las causas del peronismo, el prestigioso literato no quiere oír hablar más de determinismo histórico, pues declara: «Ya que todo hecho presupone una causa anterior, y ésta, a su vez, presupone otra, y así

hasta el infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión germánica de Inglaterra en el siglo V o la aniquilación de Cartago. Este laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentadores del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón».

Según este dictamen, en que con su habitual falta de rigor filosófico Borges confunde una serie de conceptos y en que curiosamente relega el libre albedrío a la apariencia de la vida cotidiana —de modo que para ser coherente debería pensar que sólo en apariencia somos culpables del peronismo—; según este compacto galimatías en que parece ignorar que si los hombres hacen la historia, la hacen empero en circunstancias históricas ajenas a su voluntad; según, pues, esta singular efusión filosófica, el mundo de la historia sería una suerte de caótico continente, en que nada es causa de nada, en que todo sucede al azar y por un portentoso concurso de casualidades: ni el Renacimiento tendría nada que ver con la irrupción de la burguesía europea, ni la decadencia económica de Europa entre los siglo VII y XII con la hegemonía mahometana, ni Hitler con una guerra perdida, ni, para qué decirlo, la revolución de setiembre de 1955 con la existencia y la corrupción del régimen peronista. Según esta extraña y repentinamente iracunda doctrina, todo en la historia sería un caos indeterminado y gratuito, sin causas ni fines, sin dirección ni sentido: el reinado de la pura contingencia.

Nada de explicaciones y justificaciones, pues: ¡leña!

Nada de simétricos y ornamentales monismos, ahora. Nada de afirmar que «todos, de alguna manera, somos Perón». En cuanto a la justificación histórica del peronismo, a la discriminación de la parte de verdad que asistió al pueblo insurrecto —aunque fuera conducido por un siniestro demagogo—, al reconocimiento de su trágico desamparo durante tantos años en quebrachales y frigoríficos y yerbales —sin que Borges se ocupara de ellos en *Sur*—; en cuanto a los obreros y estudiantes que muchos años antes de Perón sufrieron cárcel, tortura y muerte por levantarse contra la injusticia social o por la enajenación de la patria a los consorcios extranjeros; en cuanto a todo eso, nada más que anatema e infamia.

Esta última palabra, tan frecuente en la literatura borgeana, es sin embargo una palabra temible y de tortuosos e inesperados alcances. Y es probable que su deshonrosa sombra alcance con el tiempo a los intelectuales argentinos que no tienen la suficiente grandeza espiritual para comprender

y aceptar que todos somos culpables y que buena parte de la verdad histórica estaba con aquellas oscuras y desamparadas masas que se levantaron.

Santos Lugares, 23 de octubre de 1956

[Documento 5]

Un curioso método

Por Jorge Luis Borges
Publicado en *Ficción*, n.º 6, marzo-abril de 1957, páginas 55 y ss.

Si no me engaño, hay dos maneras fundamentales de concebir la historia. La más antigua presupone el libre albedrío y se cree autorizada a formular censuras y aprobaciones; la otra es determinista y rebaja los actos de los hombres a un mecanismo impersonal y fatal de hechos inevitables. Ambas son lícitas, ya que nadie sabe a cuál de las dos corresponde el mundo. Si la piedra que cae fuera consciente, observa Spinoza, se creería libre y estaría segura de que se mueve porque así lo quiere su voluntad.

A partir del año 55, pululan las historias y los análisis del régimen abolido. El hecho no es extraño; la dictadura fue inverosímil y aun increíble, y uno de los alivios (o acaso de los horrores adicionales) de aquella larga noche era, lo recuerdo muy bien, sentir que era irreal[3]. Lo extraño es la conducta híbrida de los historiadores. Estos incorruptibles aplican con rigor las nociones de libre albedrío y de culpa a cuantos gobernaron el país —salvo al partido de Perón, para el cual se reservan los beneficios del fatalismo histórico—. Resulta así que todos los argentinos tienen la culpa de la dictadura depuesta, salvo, se entiende, el dictador, sus legisladores, Nieves Malaver, los miembros de la C.G.T. y de la A.D.E.A., los Cardosos, la Alianza Libertadora y las turbas que entre un saqueo y un incendio, daban horror a las noches de Buenos Aires vociferando: *¡Mi general cuánto valés!* y los otros servilismos del repertorio.

El estilo de los textos de que hablo es revelador. En un solo párrafo he subrayado las locuciones: *pueblo insurrecto, injusticia social, enajenación de la patria a los consorcios extranjeros y oligarquía.* Inútil proseguir; el lector ya ha reconocido el dialecto, el vocabulario y casi la voz del Padre de los Pobres o de su ligera variante, el candidato Único o de alguna variante de esa variante... El remedo, claro está, es voluntario. Quienes en un estilo reflejo ensayan estos tambaleantes análisis, notoriamente lo hacen para lograr el favor de un electorado que suponen muy numeroso. No los mueve el magnánimo temor de mostrarse duros con un adversario caído; saben que la batalla persiste y se entienden, o quieren entenderse, con

[3] *Sospecho que la palabra* pesadilla, *aplicada al tiempo de Perón, no es una metáfora. La frecuencia de su empleo casi lo prueba.*

los opresores de ayer. Simulan incoercible sinceridad, pero ni una palabra de condena tienen para los asaltos, los robos, los descarrilamientos y los incendios; aludir a violencia o a sabotaje podría molestar al múltiple monstruo.

Este recato es comprensible, pero entiendo que es excesivo. Si, como sugieren los analistas, el pueblo hubiera sido partidario del dictador, la revolución, tan pobre de recursos materiales como rica de valentía, no habría alcanzado el triunfo. Por lo demás la ética no es una rama de la estadística; una cosa no deja de ser atroz porque millares de hombres la hayan aclamado o ejecutado.

[Documento 6]

Sobre el método histórico de Jorge Luis Borges

Por Ernesto Sábato
Publicado en *Ficción*, n.° 7, julio de 1957, páginas 86 y ss.

Con sofismas para lectores filosóficamente distraídos, con modestos ejercicios de *ignoratio elenchi* y de círculos viciosos, el autor de admirables cuentos fantásticos me adjudica las siguientes calamidades: entusiasmo por Perón, defensa de los hermanos Cardoso, defensa de la Alianza, dialecto peronista, análisis tambaleantes y electoralismo. Esta, como diría él, enumeración de la infamia abarca un tercio del microscópico ensayo sobre historia argentina que, como contestación a mi nota anterior, publica en el número 6 de *Ficción*. No funda las mencionadas fechorías en citas textuales, ni en informes de la policía, ni en el examen de documentos o libros: quede este anticuado método para personas totalitarias o peronistas. Borges aplica el enérgico método de las meras afirmaciones, que hoy es patrimonio de los demócratas. Más modesto, menos imperioso, menos democrático, me considero obligado a refutar aquellas afirmaciones no levantando la voz sino, como rogaba el doctor Johnson, mejorando los argumentos. En riguroso desfile militar.

1. *Entusiasmo por Perón*. En 1945 mataron a un estudiante en las calles de Buenos Aires. Junto con veintitantos profesores, protesté por el asesinato y fui exonerado de mi cátedra. Dirigí entonces una nota pública al entonces ministro Benítez, diciéndole que no me asombraban los procedimientos nazis del gobierno —dados sus antecedentes—, sino los errores de sintaxis, ya que el decreto emanaba del Ministerio de Instrucción Pública. Fui condenado a dos meses de prisión por desacato. Un año después el gobierno ofreció la reincorporación de los profesores expulsados. Muchos aceptaron ese acto de gracia, yo no. Durante diez años tuve que ejercer toda clase

de oficios, no siempre intelectuales, para simplemente sobrevivir y para poder darme el lujo de una línea de conducta. Si esto no lo supiera Borges, buena parte de sus afirmaciones serían ligeras, pues quien pretende juzgar debe por lo menos no ignorar todos los antecedentes. Sabiéndolo, como lo sabe, es mucho peor: revelan atributos que no mencionaré.

2. *Defensa de los hermanos Cardoso.* Supongo que esta curiosa afirmación resulta de algún vertiginoso sofisma. En *El otro rostro del peronismo*, publicado en 1955, denuncio las abominables violaciones de la dignidad humana que el régimen pasado cometió y fundamentalmente los tormentos físicos, que culminaron en la muerte del doctor Ingalinella. Nada tengo que responder, pues, a la grosera acusación. En cambio reiteraré algo que ya dije en mi carta anterior y sobre lo cual Borges se cuidó muy bien de decir nada. Dije allí —y ya lo había dicho en el ensayo— que era necesario denunciar el fariseísmo de los que denunciaban las torturas peronistas y pasaban por alto las cometidas contra centenares de obreros y estudiantes durante el período 1930/1945: seres bárbaramente atormentados, mutilados y hasta asesinados en los sótanos de la Sección Especial de Buenos Aires, en el Departamento de Policía de La Plata y en otros siniestros reductos, sin que Borges aludiera a ellos en ninguno de sus escritos, ni aún con seudónimos escandinavos o húngaros en ninguno de sus cuentos. Finalmente, me considero con el derecho a agregar que fui echado por el gobierno actual por la denuncia que desde *Mundo Argentino* se hizo —con nombres, lugares y fechas precisas— de torturas cometidas por una revolución que se había justificado por motivos éticos; siendo acusado por Borges y otros eminentes miembros de la *cultura* argentina de inoportuno y enemigo de la revolución. En resumen: mi discrepancia con Borges consiste en que mientras para mí el repudio del tormento físico debe ser un imperativo categórico, para él es apenas un imperativo hipotético. Dicho en términos menos filosóficos: para el autor de *Ficciones* hay que distinguir entre torturadores totalitarios y torturadores democráticos, entre tormentos oportunos e inoportunos. Cardoso es un mal torturador, un torturador perverso, como quien dice. Los otros son encantadores muchachos que luchan por la instauración de un régimen que respete los fueros humanos.

3. *Defensa de la Alianza.* En el ensayo sobre el peronismo digo: «Las fuerzas de choque del dictador fueron y siguen siendo los miembros de la Alianza... Me dirá usted —me refiero al doctor Mario Amadeo— que no aprueba esa siniestra maffia de la política, pero no podrá negar que ella surgió del nacionalismo... En todas partes el nacionalismo, por decirlo así, ha engendrado Alianza: los criminales grupos de asalto que surgieron en Italia primero, luego en Alemania, y finalmente en Croacia, en Bulgaria y en Rumania lo prueban irrefutablemente...»

4. *Dialecto peronista.* A juicio de Borges, ese dialecto está determinado por el uso de las siguientes expresiones: «enajenación de la patria a los consorcios extranjeros», «oligarquía», «pueblo insurrecto» y «justicia social». Sería interesante que Borges —en lugar de emitir generalidades— nos dijese qué piensa de los sobornos de concejales, diputados y hasta presidentes de la república que están documentados en el informe de la comisión que investigó el gigantesco negociado de la CADE. Esto por lo que se refiere a la primera expresión. La palabra «oligarquía» ha sido utilizada por escritores clásicos celebrados y citados por el Borges *literato* mucho antes de haber descubierto su vocación cívica y de haber imaginado que aquellos prestigiosos colegas pudieran ser peronistas *avant la lettre.* La expresión «pueblo insurrecto» es una formulación meramente técnica tan necesaria y tan tranquilamente descriptiva como «país invadido», «senado electo» o «auto descompuesto»; muy utilizado, además, por escritores e historiadores al referirse a la Revolución Francesa, leídos con el interés y la simpatía que ese acontecimiento europeo despierta en Borges y en muchos de sus lectores. En cuanto a la expresión «justicia social», me parece imprudente que la mencione como distintiva de políticos peronistas, ya que en la actualidad la usa hasta el propio presidente provisorio de nuestra república; persona cuya gestión le merece a Borges —véase manifiesto respectivo en los diarios del día...— «apoyo incondicional».

5. *Análisis tambaleantes.* Tengo muchos defectos, conocidos y duramente criticados. Pero creo que, como dijo un personaje que Borges conoce, *«la bêtise n'est pas mon fort».*

6. *Electoralismo.* Nunca actué como candidato en política, ni creo que jamás actúe en el futuro. No sé, pues, a qué clase de operaciones electorales se refiere mi interlocutor. Soy un franco tirador. Bastante ineficaz para mis intereses, por otra parte, como lo revela mi incapacidad para obtener cargos oficiales bajo ningún régimen. En cuanto a la calificación de «incorruptible» que Borges irónicamente me propone en su nota, nunca he pretendido serlo: me considero un precario hombre de carne y hueso, propenso a todos los pecados y miserias que son más o menos inevitables en la condición humana. No obstante, reivindico el abandono que desde mi adolescencia hice de los privilegios de mi clase burguesa para luchar —dentro de mis fuerzas— por la justicia a los desheredados de la tierra. Tal vez por eso nunca tuve cargos oficiales —fuera de mi cátedra que gané por oposición—. Ni antes del peronismo, ni durante su régimen, ni a su caída (cuando es tan fácil y aparentemente tan honorable tenerlos). Mi fugaz paso por la dirección de una revista gubernamental demuestra esa incompatibilidad de caracteres.

En cuanto a la parte que podemos llamar filosófica de la nota, Borges decide que hay dos maneras fundamentales de encarar la historia: el libre albedrío y el determinismo. Una concepción más compleja, que intente sintetizar la existencia de una voluntad libre de condiciones históricas determinadas —tal como intento en el análisis del peronismo que hice en el ensayo mencionado y en mi contestación anterior a Borges— es despectivamente calificada por Borges de híbrida y peronista. Método policial mediante el que Kant —con su determinismo para el mundo fenoménico y su libertad para el noúmeno— caería bajo la misma calificación política; y, en virtud del método paralogístico usado por Borges, pasaría a ser defensor de los hermanos Cardoso, entusiasta de la Alianza Libertadora y partidario de los incendios de iglesias.

Ignoro por cuál de los dos métodos se inclina Jorge Luis Borges en sus últimas investigaciones históricas. Si se pronuncia por el determinismo (que indistintamente él llama fatalismo, ignorando que es casi lo contrario), sería absurdo que se enoje con Juan Domingo Perón y con las masas descamisadas; filosóficamente tan absurdo como si se enojara con la piedra movediza de Tandil por haberse venido abajo. Si se pronunciara por el libre albedrío (*absoluto*, tal como él plantea el dilema), debe concluir que cualquier hombre en cualquier circunstancia pueda hacer lo que quiera (pues si no ¿qué clase de libre albedrío *absoluto* sería?) y por lo tanto es omnipotente; en esta alternativa las cosas se pondrían muy feas para Borges, porque cabría preguntarle —y hasta en forma amenazante— por qué permitió *él* la existencia de Perón. Tal vez en ese caso y ante una amenaza tan brutalmente fáctica, se vería obligado a decir, con una mesurada dosis de razón, pero mortalmente para su doctrina, que él solo, por sí solo, *a pesar de toda su voluntad* y aun de su buena voluntad, era incapaz de derribar a Perón; debería admitir, en fin, que la historia argentina entre 1945 y 1955 obedeció a una curiosa mezcla de voluntad de Jorge Luis Borges y de su situación histórica, incurriendo, por lo tanto, en los más bochornosos extremos de su teoría del hibridaje.

En un número de *Sur* que no recuerdo, hay un hermoso cuento de Vincent Bennet, en que un oscuro coronel de provincia llamado Napoleón Buonaparte, que no nació en el momento oportuno, ni estuvo en el lugar adecuado, perdió, por decirlo así, el tren de la historia. Un Napoleón, en suma, que no es exactamente el que conocemos y el que trastornó el mapa de Europa, sino otro levemente descolocado en el tiempo y el espacio, y que, *a pesar de tener todo el talento del Napoleón conocido*, no pudo hacer prácticamente nada, porque no estuvo en la coyuntura histórica adecuada. Borges seguramente admiró este cuento y hasta debe de haberlo recomendado.

Pero una cosa es celebrar cuentos ingeniosos y otra muy distinta aplicar su tesis a una historia concreta que por tantos motivos miramos con pasión.

Santos Lugares, julio de 1957

Sábato y Borges en un cafetín del barrio de San Telmo

Tríptico para un navegante

A Miguel de la Cuadra Salcedo

I. El descubridor del fin del mundo

Siento la embriaguez de los pájaros
que vuelan entre espumas inéditas y cielos.
Stéphane Mallarmé

América fue alguna vez silencio. Nombrarla
exigió un relevo de poetas y navegantes
de tribus peregrinas y de hombres solitarios
que fabricaban palabras
para una mariposa
para una serpiente
para un altísimo cóndor
para la augusta noche
y su asamblea de dioses. Entró el hombre en ella
y puso pie en el más oscuro y cenagoso silencio del cosmos.
No fue un Paraíso con árboles señalados para la maldad o el bien
Fue —¡oh ignoto Alighieri!— Purgatorio o Infierno para la Palabra
(ese ruido con alma)
sujetando a sus nombres y a sus mansas sílabas la indócil selva
o los furiosos ríos en fuga.
Hablo de la lengua tomando posesión
entre el fango y los insectos de las oscuras infinitas catedrales verdes
desde aquella primera canoa que transportaba un idioma que ya olvidamos
hasta este avorazado y plenario Barroco
que quiere completar la esfera con los últimos nombres:
últimas islas, últimos mares, últimas olas
de los reinos del frío:
lápidas de hielo
para los últimos olvidos.

Mi pariente, el Capitán de Navío Juan Francisco de la Quadra
fue nombrado para sustituir con palabras el último silencio
para descubrir y nombrar el Fin del Mundo
para «trillar aquellas finales tierras»
según escribe el Rey, imponiendo
una breve espera al agresivo pincel de Goya.

Imagino al navegante vistiendo como solía
su elegante casaca azul
chaleco rojo, cuello blanco y puños con encajes
Sale al puente y maldice su siglo.
Desde la borda del hastío mira rodar los vientos en el cuadrante
—Estes y Suestes— con alternos sosiegos
mientras la adusta gloria muda encanece.

Pero llega la real orden
y lanzan al cielo sus gorras los marinos
—vaqueros contratados en las alegres Californias—
y mi pariente repite los ritos colombinos:
el estandarte, la espada desnuda, la arcaica arenga de las posesiones
y otra vez el aire de la bandera en el alto mástil
habla español. Esta vez los indios descubiertos
son los Yurok y reciben sonrientes los regalos y abalorios
cubiertos con espléndidas pieles de lobo, de reno y de nutria
y respirando un frío neblí, un aire a punto de ser nube
(ellos llaman «catlati», *hermanos*, a los extranjeros
y luego atacan según las sabias reglas
de la guerra entre la flecha y la pólvora).
Los cañones responden y los nombres
van dando existencia a la gran Isla de Cuadra
a la pequeña isla de Nutka, a cabos
bahías
ríos
del cabo de la historia
                    —Behring
                    Glaciares
                    Hielos—
(Las mujeres de aquellas nieves
hermosas eran pero se afeaban
horadando los labios

y sólo podían producir diptongos
                    —no besos
silencios
        —no vocales.)

Y esa fue tu gloria navegante de mi sangre.
Descubrir el Fin del Mundo
        el fin de América
que era sólo su principio
        —su silencio.

II. La flor ártica

El pabellón en carne sangrante
sobre la seda de los mares y las
flores árticas; (ellas no existen).
Rimbaud

Puedes llamar a un ángel con el ala de hielo
no frío, pero con la transparencia de una
lágrima / Una flor
te arranca el desconsuelo por la Odisea
¡Que Virgilio, Quevedo o Darío tampoco hayan visto
en las viejas fanfarrias de heroísmo
la inexistente flor! ¡Tantos siglos
contemplativos y ningún polen
fue visto descender a su fría ribera de astro!
¡Oh desvalido Ártico! Yo también
cruzo la seda de tus mares
con esa ausencia
dolorosa (ellas
no existen) y su inédito
perfume.

III. El Capitán del Fin

Yace en esta playa extrema
el Capitán del Fin. Doblado el asombro
el mar es el mismo nadie lo teme.
Fernando Pessoa

He llegado con mis poemas a la región de los grandes árboles.
En la frontera de Oregón una estudiante de español
ha rastreado las rutas del mítico país de la reina Calafia
y me cita a Mabella McGuire
quien llamó al navegante de la Quadra
«Uno de los grandes gentil-hombres de su época».
Descubrió una inmensa isla que fue llamada Isla de Cuadra
pero luego avanzaron lenguas más administrativas
de mercaderes y peleteros
y la isla se llamó de Vancouver.
Los cabos, los ríos y bahías perdieron también sus nombres
y los Yuroc perdieron el «oro suave» de sus pieles
y los altos volcanes de solideos blancos
desfilaron hacia otros diccionarios.

¡Rescata, pues, rescata, poeta,
este gentil navío que navega en tus venas!
El Capitán de la Quadra regresa en el paquebot San Carlos
y atraca en los últimos años del siglo XVIII.
No se agitaron pañuelos en el muelle de la historia
pero una flor blanca resbala
de la casaca azul de Ulises.

Pablo Antonio Cuadra

Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo

Siempre es buena ocasión de recordar la inteligente y en todos los sentidos alargada figura de Juan Benet[1], un autor al que no se le ha prestado toda la atención crítica, al menos toda la que se merece si se compara con la crítica deparada a otros escritores de su momento, ni ha obtenido el favor de un público mayoritario debido probablemente al hecho simple y escueto de que buena parte de su obra ofrece no escasas dificultades comprensivas por su autorreferencialidad y, en muchas ocasiones, carácter experimental, por la extrema longitud de sus párrafos discursivos, por las disgresiones que apartan de la historia, por su tensión intelectual y abundancia léxica, entre otras razones posibles, constituyendo la misma un permanente y tenso reto a la inteligencia lectora, de lo que él era muy cons-

[1] *La figura de Juan Benet se ha prestado de siempre muy bien al retrato, cuando no a la caricaturización, tal como, entre muchos otros, han hecho la desaparecida Montserrat Roig (1975, p. 19) y Manuel Vicent al hilo de un artículo sobre García Hortelano («Una lección de hidalguía»,* El País, *4, abril, 1992). La primera dejó escrito en una entrevista lo que sigue: «Juan Benet es una especie de pajarraco alto y desgarbado que parece despreciar a todo el mundo, de quien es difícil pensar que le aburra la literatura y sobre todo hablar de ella. Supongo que le encanta representar el papel de niño desapasionado, o así me lo pareció el día que lo entrevisté. Continuamente una mata desordenada de pelo cano cubría sus ojos y continuamente sus dedos larguísimos, feos y huesudos lo apartaban. No para ver mejor, sino para alejarse, su mirada, hacia puntos inconcretos cuya situación yo no podía captar». Vicent escribe: «También he viajado con él en compañía de Juan Benet para dar charlas a tres bandas en alguna ciudad, y desde el Jaguar con el volante a la derecha el ingeniero hablaba del jurásico cuando atravesábamos una determinada loma, daba lecciones de puentes, de presas, de resistencia de materiales, del románico, del gótico, y Hortelano asentía como suelen hacer los buenos escuderos, y a mí me parecía aquella humildad una provocación, pero al final la resolvía con una salida desenfadada llena de calor humano aunque no menos corrosiva. Ambos iban mirando hacia la crestería: uno es alto, flaco, inteligente y ácido; el otro era apaisado, sabio, natural, funcionario».*

ciente[2], aunque una vez procurara la atención de un público mayor como efectivamente ocurrió con su presentación al siempre discutido premio Planeta con *El aire de un crimen*, en 1980, lo que suscitó cierta polémica en la tribu literaria.

Así pues, es, si no normal, frecuente que esto ocurra con un autor de una gran personalidad literaria, esto es, con un autor con estilo propio y decidido cultivador del estilo, muy pronto separado, además, de ciertas tendencias de grupo dominantes para andar por el mundo de la literatura sin concesiones, con paso personal firme y decidido, tendencias de las que no era fácil sustraerse, tal como pone de manifiesto Angel Fernández Santos en un lúcido artículo (1983): «Pero había —dice— censuras más complejas que ésta. Recuerdo que durante algún tiempo, debido a no recuerdo qué tesis literarias con marchamo de última hora de la *estética revolucionaria*, estuvo mal visto, así como suena, escribir bien. No era, al parecer, lo bastante proletario, o realista, o no se sabe qué. Te colgaban el sambenito de *estilista* y ya no tenías nada que hacer en el izquierdismo literario: eras un tipo de derechas sin saberlo, lo que te obligaba a torturas y descabelladas introspecciones en busca de aquellos envenenados genes que te conducían, sin tú darte cuenta, a tales aberraciones estéticas». Con este u otro similar sambenito, para los de una ladera, anduvo Benet por la vida literaria y política de los años sesenta y setenta, aunque sin practicar las referidas introspecciones ni cultivar la mala conciencia. Todo lo contrario: hablando en voz alta, invocando la mejor cara de la razón y provocando el debate dialéctico, lejos de todo gregarismo. De ahí sus polémicas con los realistas de turno, a las que ahora después me referiré, y su defensa teórica y práctica del espacio autónomo de la literatura en relación con otras instancias sociales, lo que no dejaba de surtir sus efectos en pleno franquismo, pues no se olvide que la oposición al régimen de excepción era muy diversa y de gran anchura. Ahora bien, en el sentido que sigue, como dice D. K. Herzberger (1986, p. 25), Benet representa la antítesis directa de los escritores neorrealistas del medio siglo, aunque publicara su primera obra teatral, *Max*, que es la única que se ajusta a la estética de la literatura social, en el número cuatro de *Revista Española* correspondiente a 1953. Con *Nunca llegarás a nada*, de 1961, comenzará a andar ese renovador camino literario.

La defensa de estas posiciones por parte de Benet explica que hiciera del estilo literario no sólo un cultivo permanente sino también uno de los objetos teóricos más sobresalientes de su indagación. Esto explica, por otra parte, que tanto el término estilo como el de estilística anduvieran por nuestra larguísima postguerra sobredeterminados teórica, literaria y políticamente, tal como ponen de manifiesto ciertas críticas que daban a esta corriente

[2] *Benet decía de su estilo y escritura que se trataba «de oscuros párrafos que sólo entregan su contenido tras repetidas lecturas y sólo se leen realmente si no se han comprendido» (*apud *Ricardo Gullón (dir.),* Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana, *Madrid, Alianza, 1993, p. 167, correspondiente a la entrada «Benet, Juan» elaborada por Darío Villanueva).*

como formalista, idealista y en apariencia neutral, esto es, no contenidista, no real-materialista y no comprometida, llegándose a casos verdaderamente curiosos como el enfrentamiento de Celaya y Pinillos[3]. Ahora bien, frente a ciertos reduccionismos de época y ciertas simplezas teóricas de la más plana estirpe contenidista, hubo escritores sociales, los mejores desde luego, que, como Celaya y Otero, no sólo no despreciaron el estilo sino que hicieron de su uso todo un reto creador y un problema de teoría poética con objeto de conseguir una buena o socialmente eficaz forma literaria. La poesía de Blas de Otero se comenta por sí sola al respecto y los razonamientos de Celaya sobre el particular resultan harto elocuentes cuando tratan de justificar el prosaísmo como un recurso retórico y no como un defecto o vicio literario, esto es, cuando teoriza en favor de un estilo de la escasez y rechaza la escasez de estilo[4], algo que es compartido por el propio Benet cuando le responde a Montserrat Roig (1975, p. 21) lo siguiente: «Te preocupes o no, todos tienen un estilo propio, aunque sea zafio. Incluso la presunta despreocupación de algunos escritores no es más que una manera de abordar el problema del estilo».

A partir de estas breves notas apuntadas, podemos intuir que el problema del estilo se viviera como si se tratara de una aventura. De ahí el título de mi trabajo, título que en honor a la verdad tiene el precedente de un famoso artículo del poeta y editor Carlos Barral, «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», aparecido en aquel tan interesante como polémico número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*, dedicado a «30 años de literatura: narrativa y poesía española (1939-1969)», donde denuncia la extrema pobreza del estilo de la literatura de ese tiempo y el equilibrio de mediocridades existente en la novela española hasta que aparecieron los primeros renovadores de la poesía con posterioridad a 1955 y los renovadores de la prosa, entre los que no olvida citar el nombre de Juan Benet junto al de Sánchez Ferlosio y al de Martín Santos, de cuyas novelas dice (1970, p. 42): «Las tres novelas que antes cité [*El Jarama, Tiempo de silencio* y *Volverás a Región*] al hablar de los límites del realismo social lo son en todos los sentidos y son las tres muy importantes, desde el punto de vista de la invención formal precisamente».

Comienza, pues, a quedar claro de salida cuál es el lugar que ocupa nuestro escritor en el medio siglo e incluso hemos adelantado ya la conciencia que tiene el propio Benet de esa ubicación: su rechazo a toda literatura realista que muestre poco interés por el estilo, algo lógico si tenemos en cuenta lo que decía Gimferrer (1979) del estilo benetiano: «Lo que más pudo en su día chocar al lector español en Benet es el estilo, violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de posguerra». El compromiso social se torna en Benet compromiso con su escritura

[3] *En mi libro* La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya *(Granada, Universidad, 1989) me he referido con detenimiento (p. 150 y ss.) a la amistosa polémica que sostuvieron Celaya y el poeta aragonés Manuel Pinillos cuando éste puso a continuación del prólogo que le había solicitado al poeta vasco para su libro* De hombre a hombre *toda una insólita «Justificación de un prólogo» con la que matizar una afirmación de Celaya en torno a la estilística. No es caso de entrar de nuevo en la cuestión, por lo que remito al lector a la fuente indicada para que vea hasta qué grado llegaba el debate y el enfrentamiento entre corrientes evasivas y realistas, etc.*

[4] *Puede verse mi comunicación «Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española», en Garrido Gallardo, M. A. (ed.),* Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, *volumen II de las Actas del Congreso sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid, C. S. I. C., 1986, pp. 603-617.*

(Ortega, 1974). De ahí que nuestro autor piense que la literatura no tiene por qué poseer una función social expresa ni el hecho de que la posea se traduce en una virtud para la misma, puesto que nunca ha sido un pilar de la sociedad —sólo un accesorio— ni ha tenido que ejercer ninguna influencia sobre ella; cuando así lo ha hecho, como en el siglo XIX, ha resultado nefasto para la misma literatura al ajustarse tanto a la sociedad, que ha perdido su singularidad (Benet y otros, 1970, p. 50; Benet, 1970d). Benet es, pues, un decidido defensor del individualismo creador y de la singularidad, originalidad y unicidad de la obra literaria. No olvidemos en este sentido sus constantes intervenciones en la polémica mesa redonda de *Cuadernos para el Diálogo* sobre novelística e individualidad, donde rechaza la novelística por ser un concepto *a posteriori* que define un entorno literario y tanto resta individualidad como tiende a una literatura de consumo (Benet y otros, 1970). La literatura, pues, debe estar atenta a una realidad no inmediata y exenta de preocupaciones sociales o colectivas (Benet, 1978, p. 14). El escritor no se define por sus ideas ni por su compromiso, sino por la ambigüedad de sus ideas y por lo que haya podido hacer avanzar la literatura misma (Roig, 1975, pp. 25-26). La cuestión del compromiso sartreano-marxista, es rechazada, pues, por nuestro ingeniero de la palabra con fuerza. Su conciencia de que el mundo no es fácil moverlo y de que una idea no cambia la faz de la tierra hacen que niegue cualquier posibilidad de cambio en esta dirección (Merino, 1983, p. 38). No ha lugar, pues, el compromiso social. El único compromiso posible se establece entre el autor y su obra, lo que afecta a terceros, y éste debe resultar lo más ligero posible con objeto de que se logre un trabajo definido con la vista puesta en un código no moral. De todos modos, Benet establece dos etapas distintas en el nivel moral, la que corresponde a la compulsión, que nace con la obra y lleva al principio de autonomía de la obra de arte; y la que corresponde al compromiso, que es anterior a la obra y coloca al autor ante una elección (1965, pp. 38-39). Así, se da entrada al problema de la libertad que Benet hace coincidir con los límites del estilo y sus consecuentes implicaciones internas. Benet no sólo rechaza el compromiso político llevado a la literatura y sus resultados literarios social-realistas, sino que la emprende en contra del materialismo histórico por ser la teoría que alimenta tan, para él, lamentable poética por sus resultados literarios. La crítica que realiza de los supuestos materialistas es minuciosa y contundente: no cree que la historia se mueva accionada por un solo motor, no cree que la sociedad sea consecuencia exclusiva de la lucha de clases ni cree que la conciencia haya de ser conocimiento y participación en ese conflicto. Benet piensa siempre en la literatura como cosa literaria, literatura que por tener un *status* propio posee su propia moral que no tiene por qué

coincidir con el deber moral impuesto por el momento histórico (Benet, 1970e, p. 75).

Comprendemos de esta manera por qué Gimferrer comienza emparentando a Benet con Sánchez Ferlosio, Martín Santos y Goytisolo para, acto seguido, terminar afirmando su soledad tanto en el interior de su generación como en el contexto de la literatura española (*ibídem,* p. 46). De esta manera, comprendemos también que otros críticos que se han ocupado de la cuestión más que generacional de su ubicación literaria, como, entre otros, José Ortega *(ibídem)* o Gonzalo Sobejano (1970) terminen por considerarlo un fenómeno independiente, uno de los mejores elogios que se le puede echar a quien siempre fue un solitario corredor de fondo de la literatura.

Ahora bien, lo que no queda tan claro es que esta ubicación sea la mejor para algunos críticos. Hago esta afirmación, porque en el polémico artículo con que Isaac Montero (1970, p. 66) responde a las intervenciones de Benet en una sonada mesa redonda, se descuelga con las siguientes afirmaciones al respecto, que no sólo arrastran al suelo a Benet sino que también se llevan al Carlos Barral del artículo que he citado, a Salvador Clotas, a Eduardo G. Rico, a Terenci Moix, a Eugenio Trías, a Gustavo Bueno, con los que los emparenta y a los que unifica por su elitismo, formalismo, antimaterialismo, irracionalismo y abierta oposición a la poética del realismo: «La importancia —afirma en esta larga cita— de las *boutades* de Juan Benet en consecuencia —y quizá esto no le guste a un titulado del más pudoroso individualismo— se asienta en lo que en ellos hay de expresión colectiva. En la misma corriente, y con métodos de navegación parejos, se sitúan trabajos como los de Carlos Barral y Salvador Clotas en el anterior número de *Cuadernos* dedicado a la literatura de postguerra; o la postrera actividad editorial del mismo Barral en el terreno de la literatura española viva; o la antología de 'novísimos' y otros chispeantes ensayos de José María Castellet; o las gacetillas pseudocríticas de un Eduardo G. Rico; o muchos de los ejercicios del onanismo narrativo de Terenci Moix; en otros terrenos cabe encontrar los equilibrios metafísico-funambulescos de Eugenio Trías, libros como el de Gustavo Bueno, las actividades del editor Tusquets así como las correspondientes siembras de frutos epígonos hecha aquí y allá por los todavía difusos adláteres de todos ellos». Está claro que la por entonces insultante ubicación literaria e intelectual de Benet efectuada por Montero, dejaría de resultar tal en muy poco tiempo, por cuanto esos nombres y otros más, incluso escritores sociales que andan cantando ya sus palinodias, representan un nuevo mundo literario y de pensamiento dialéctico emergente en la España situada en la bisagra de los años sesenta y setenta.

Pero, puesto que me he referido a las dificultades comprensivas que emanan de una profunda inteligencia creativa que no se agota en la anécdota,

fecundada por la experiencia científica del ingeniero Benet, inteligencia que cabalga por larguísimos párrafos de compleja sintaxis y rico léxico, como decíamos, y que no ha querido ser nunca banal (Roig, 1975, p. 27), no podemos dejar de reconocer a Juan Benet sus esfuerzos reflexivos por hacer comprender, o mostrar/enseñar al menos, su concepción acerca del fenómeno literario y por dotar de medios comprensivos o deícticos al lector para que pueda estimar su obra con arreglo a un global proyecto creador. Por oscuro que parezca, en este sentido Benet es muy claro. De ahí que haya críticos que rechacen contundentemente las acusaciones de hermetismo que pesan sobre él —es el caso de Rodríguez Padrón (1979)— e incluso críticos que defiendan abiertamente la transparencia original del Benet ensayista, el que más nos interesa en esta ocasión, como es el caso de Rafael Conte (1991): «En cierta ocasión —afirma el conocido crítico—, ante esta carrera tan irresistible como en buena medida incomprensible para el gran público, y teniendo en cuenta la otra vertiente de la obra benetiana, la del ensayo —siempre sugerente, provocativo, original y transparente, aunque también discutible— me permití señalar una posible contradicción: es más fácil entender al Benet ensayista (...) que al novelista, que, pese a su dificultad, siempre suscita adhesión».

Pues bien, ahí quedan sus numerosos ensayos sobre literatura —no voy a referirme ahora al importante resto de su labor ensayística, donde, por cierto, también se dejan caer reflexiones sueltas en tono menor sobre lo literario—, muy especialmente *La inspiración y el estilo* (1966), «Ética, noética, poiética» (1970a), «Cordelia Khan» (1970a) y «La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad» (1978), entre otros, y sus prólogos a su apreciado Faulkner (1970b) y a Sánchez Ferlosio (1970c), sus polémicos artículos-cartas abiertas (1970d, 1970e, 1974), y sus entrevistas y otros escritos sueltos que lo demuestran con generosa abundancia.

Estos ensayos y reflexiones se sustentan, como resulta obvio, en una concepción esencial de la literatura que viene a establecer finalmente determinadas normas de escritura/lectura más que a explicar «científicamente» los procesos de escritura/lectura desde una base disciplinar. Se trata, pues, de un tipo de actividad teórica que ha sido conceptualizado con el nombre de metatexto por W. D. Mignolo (1985, p. 12) y definido como aquel conjunto de enunciados en los que los practicantes de una disciplina la definen, trazan sus bordes externos e internos y sus rutas interiores. Aquí alcanza, pues, su sentido el entramado de reflexiones teórico literarias de Juan Benet, reflexiones de las que me he ocupado en «Verdad, ficción y estilo literarios en el pensamiento de Juan Benet», comunicación presentada al *VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Mundos de ficción* (Universidad de Murcia, en prensa).

Pues bien, efectuadas estas consideraciones de principio, vamos a pasar a echar una ojeada al panorama teórico-literario español en el que las reflexiones de Benet se insertan y cobran sentido. Para nuestro propósito, resulta de gran ayuda la caracterización general que de la teoría y crítica literarias españolas de la postguerra publicó Miguel Angel Garrido Gallardo (1982), caracterización que traslado literalmente añadiéndoles unos breves comentarios sobre Benet, quien establece cinco etapas en la configuración de la teoría literaria española de esos años haciéndolas coincidir con las cinco fases que del desarrollo político de este período establece Elías Díaz.

1) Etapa del predominio de la estilística que va desde 1940 hasta 1956, y en la que esta estilística, posiblemente gracias a su asepsia analítica —y cabría añadir por nuestra parte, a su inflexión teórica con respecto a las posiciones más netamente formales— puede estar en la calle en la inmediata posguerra sin posible competencia de las teorías con más incidencia en la crítica social, porque esta crítica es imposible y se intenta ejercer en la vida pública por otros cauces en la primera apertura del régimen (1951-1956). En este tiempo es cuando Benet publica *Max*, su obra de teatro de corte realista.

2) Etapa de florecimiento de la «crítica militante», que comprende desde 1956 a 1962 y que coincide con la búsqueda por parte del régimen de formas de gobierno «técnicas» que parecen no implicar problemas políticos. Estas posturas estarán vigentes todavía en el simposio sobre realismo de 1963, pero la inviabilidad de encauzar por este lado la crítica política se tornará evidente según avanza la etapa. Comienzan a apuntarse nuevos desarrollos literarios. La publicación por parte de Juan Benet de *Nunca llegarás a nada*, en 1961, es todo un síntoma al respecto.

3) Etapa de cultivo de los formalismos estructuralistas (1962-1969), que coincide con el triunfo en la vida pública de los intentos de crecimiento económico y asentamiento del régimen sobre bases de una cierta estabilidad jurídica. Ahora es cuando Juan Benet publica su primera y desapercibida edición de *La inspiración y el estilo*, en 1965, y cuando da a la luz la novela que le va a deparar el definitivo despegue y reconocimiento literarios, *Volverás a Región*, en 1968.

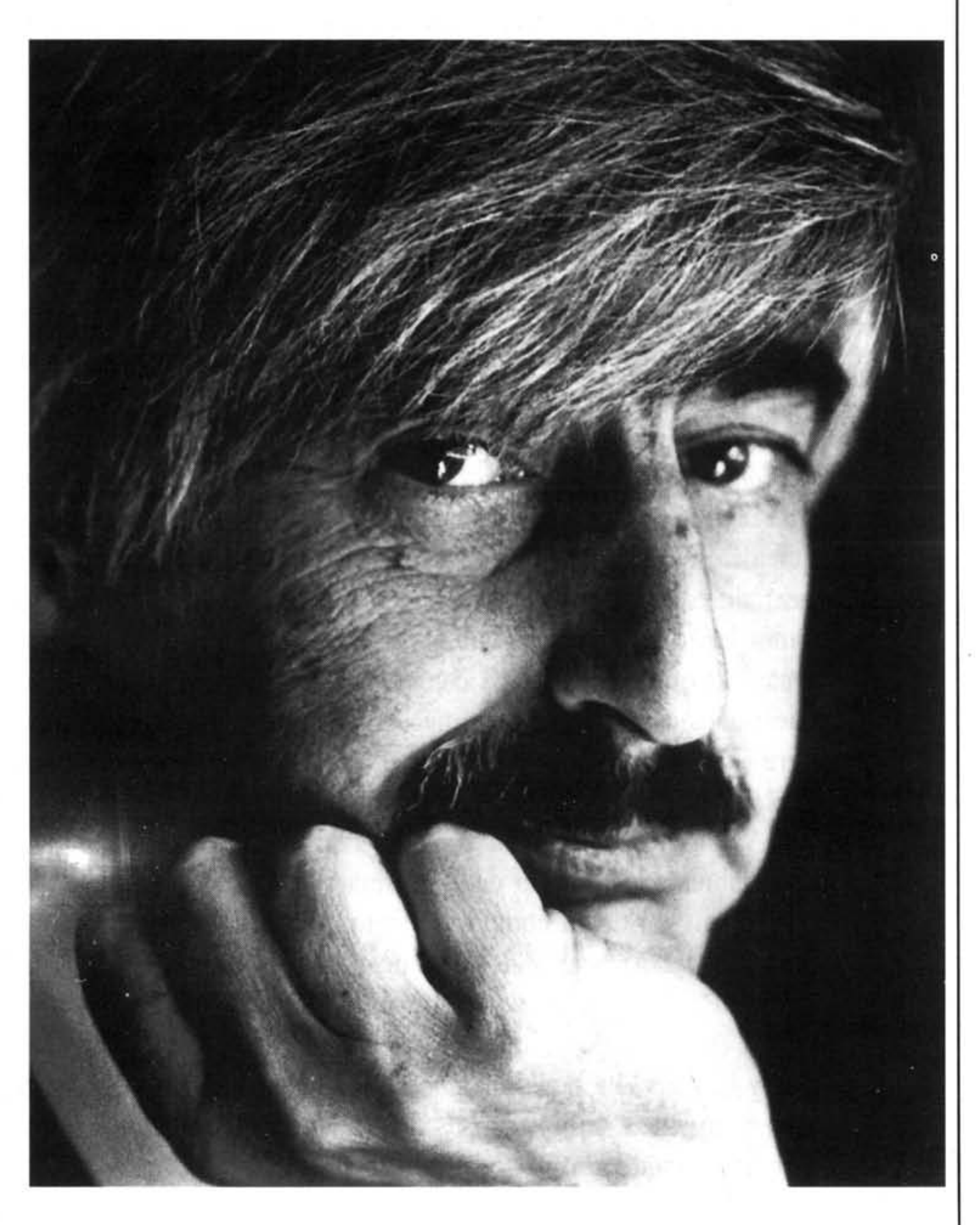
4) Etapa de la semiología y el crecimiento cuantitativo de los estudios de teoría literaria (1969-1975), posibilitado por el desarrollo económico más o menos consolidado; y del pluralismo ideológico de las claves teóricas, posible ahora por la tolerancia cambiante del poder en relación con la cultura. El Benet de estos años es el más activo desde el punto de vista del ensayismo y de las reflexiones literarias. Así, publicará importantes prólogos a Faulkner y Sánchez Ferlosio, polemizará sonoramente con los realistas, desacreditará a Galdós, publicará interesantes ensayos literarios en su libro *Puerta de tierra*, dará a la luz la segunda, ya sí leída, edición de *La*

inspiración y el estilo, intervendrá en el debate teórico y crítico con sus respuestas a la encuesta de Lázaro Carreter sobre literatura y educación, y escribirá un ensayo de ecos semiolingüísticos, *El ángel del señor abandona a Tobías,* que verá la luz en 1976. De todos modos, Benet rechaza la crítica contemporánea por su metodologismo y parasitarismo (1974, p. 205), algo en lo que voy a insistir a continuación.

5) Etapa de revisión de la crítica «tecnológica» (1975-1980), en que a pesar (o a partir) de desarrollos de las teorías del texto y la atención a la pragmática, está apareciendo una crisis de la conciencia tecnocrática de la crítica literaria, lo que hace que, sin abandonarse totalmente los instrumentos analíticos del estructuralismo y la semiología, se vuelva a poner de relieve la importancia que tiene la capacidad personal en la interpretación literaria, enlazándose así con los aspectos más positivos de las escuelas filológicas de principios de siglo. Es ahora, en 1978, cuando aparece su libro *Del pozo y del numa,* donde ensayo literario y creación se aúnan.

Los años siguientes de teoría y crítica literarias españolas, no considerados en esta clasificación, los correspondientes a la década de los ochenta, años en que Benet publica muchas de sus maduras obras narrativas, colecciones de artículos y ensayos de diversa temática, son años de desarrollo e institucionalización de la semiótica y sociosemiótica en España, son años de obligada revisión de posiciones, tiempo especialmente crítico tras el enorme y variado esfuerzo teórico desplegado, que supone a la vez, según se mire, tanto desarrollo como descrédito de la razón dieciochesca, al perseguirse una ciencia de la literatura de orientación totalizadora que relativiza las propuestas teóricas sólo contenidistas o sólo formalistas y al alcanzar nueva vida ciertas perspectivas irracionalistas que relativizan todo tipo de conocimiento. Ahora, las cuestiones relativas al estilo y a la estilística, corriente que ha huido, según Vázquez Medel (1987, p. 67), de toda vaguedad e impresionismo, quedan imbricadas en la semiótica como una parte de la misma, una especie de brazo práctico.

Como acabamos de ver, pues, la producción más importante de Benet en todos sus frentes viene a coincidir con las tercera y cuarta etapas establecidas previamente, etapas de renovación y superación de la precariedad teórica de la posguerra, tal como estudió brillantemente en su día Carmen Martínez Romero (1989), para quien esta neoformalista renovación teórica propició el debate sin demasiado rigor académico entre posiciones alternativas, debate al que Benet no fue ajeno. En dicho tiempo teórico y crítico, tiempo de divulgación y de desarrollo del estudio de la lengua literaria, al que también contribuyó a su modo el propio Benet; tiempo de negación de la problemática social-realista y sociologista y de búsqueda de nuevas perspectivas marxistas; tiempo de reacción contra las limitaciones de la



Juan Benet

vieja estilística, etc., se abre un ancho frente, en el que caben intelectuales comprometidos sociopolíticamente y de estirpe liberal, etc., que lucha por una apertura cultural y política y pone las bases de una infraestructura editorial que va a resultar decisiva para la renovación auspiciada (Martínez Romero, *ibídem,* p. 28 y ss). No es en este sentido mera coincidencia que la segunda y decisiva edición de *La inspiración y el estilo* se hiciera en la renovadora colección «Biblioteca Breve» de Seix Barral, ni que otras obras de Benet nutran los catálogos de editoriales como la misma Seix Barral, La Gaya Ciencia, Lumen y Alianza, entre otras, con lo que supusieron para la renovación cultural en España. No es casualidad tampoco que la palabra de Benet recorra las páginas de renovadoras revistas como *El Urogallo* o *Cuadernos para el Diálogo,* por citar a sólo dos de ellas; ni que en 1973 Benet fuera reconocido con el premio de la «Nueva Crítica» (Martínez Romero, *ibídem,* p. 131, n. 77).

Para ir terminando nuestra introducción a Juan Benet y su tiempo teórico, no puedo dejar de referirme a sus ideas sobre el discurso teórico y en particular crítico literario. Pues bien, quienes han leído a Benet saben de su aversión radical por la *crítica literaria* y por lo que él, con originalidad, llama la mentalidad crítica que afecta tanto a críticos como a escritores y lectores. No hay artículo, libro o entrevista en los que nuestro autor no se descuelgue, ya con una reflexión seria, ya con una lindeza o sutileza irónica acerca de ese discurso intermediario. Hay escritos suyos que resultan casi monográficos al respecto como, por ejemplo, el incluido en *Literatura y educación,* de 1974. Allí rechaza el papel que habitualmente cumple la crítica literaria en la enseñanza por impedir más que procurar una lectura ciertamente literaria. La crítica resulta, pues, un discurso autosuficiente sustentado en categorías inmodificables con la lectura, lo que no suele afectar a la ingenua mentalidad lectora. De ahí, explica Benet, que se llegue al caso de que la crítica más contemporánea se encuentre obsesionada por cuestiones metodológicas sin necesidad de nutrirse de las letras: «La verdadera aspiración —afirma (*ibídem,* p. 205)— de la crítica moderna no será por consiguiente explicar la literatura, sino sustituirla». A continuación, hace valoración de la crítica que ha recibido su obra, señalando que apenas ha obtenido beneficio de la misma y que, en cualquier caso, habla más de sí misma, de su comportamiento crítico, que de la obra en cuestión, llegando a adormecer, más que a despertar, la curiosidad lectora. Ahora bien, Benet no sólo enjuicia severamente la crítica académica que, en el caso de la española, posee tanta erudición como poca interpretación (1965, p. 177), y la que él ha recibido, sino que también se atreve a hacerlo con la crítica de urgencia en una de sus largas entrevistas (Merino, 1983), la llamada crítica inmediata o periodística, reprochándole sus juicios nor-

mativos, su falta de soltura y solidez, su ignorancia profesional o falta de criterios proveniente de la voracidad de estar al día y leer demasiado rápidamente demasiados libros baldíos. En este sentido, su artículo periodístico «Delitos verbales», de 1988, en el que sale en defensa de Sánchez Ferlosio ante los ataques de cierto crítico, son un claro ejemplo al respecto.

Finalmente, en su respuesta dada a la encuesta realizada por Lázaro Carreter sobre literatura y educación, Benet (1974, pp. 197-206) se despacha a gusto, con agudísima ironía, en su crítica de la reforma de la enseñanza en general y de la reforma de los planes de estudio de la literatura en particular, en su crítica del discurso intermediario, criticando la centralización política y administrativa y el olvido al que se está sometiendo a la literatura. Más adelante se refiere a que la enseñanza de la literatura debe limitarse a eso, a enseñar o mostrar la literatura al alumno para que actúe en consecuencia sin necesidad de dar explicaciones, siempre difíciles, de lo que pueda ser la función última de la obra literaria, pues tales entrometidas explicaciones no revelarán nunca el secreto último al que sólo se puede acceder mediante la lectura privada. Este sería el lugar de la literatura en la educación, sin necesidad de propiciar la intromisión crítica en el diálogo entre escritor y lector, por cuanto el alumno debe adquirir gusto y pasión por las bellas letras y no mentalidad crítica. A partir de aquí, la emprende contra la crítica en los términos conocidos como conocido es su rechazo de la universidad como institución conservadora de la cultura literaria clásica, institución que salvaguarda dicha cultura sin proyectarla a la vida (1965, p. 11).

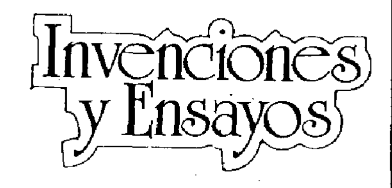
Sirvan estas páginas de introducción a una insólita aventura: la que vivió el pensamiento de Benet en relación con su tiempo teórico y crítico literios. Sirvan sobre todo de invitación a la lectura de una obra, literaria y ensayística, tan discutible en algunos aspectos como de gran originalidad e inteligencia, en absoluto gregaria, finalmente iluminadora.

Antonio Chicharro Chamorro

Bibliografía

BARRAL, Carlos (1969), «Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española», *Cuadernos para el Diálogo*, XIV Extraordinario («30 años de Literatura: narrativa y poesía española», 1939-1969), pp. 39-42.

BENET, Juan (1965), *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente; Barcelona, Seix Barral, 1973.



BENET, Juan (1970a), «Épica, noética, poiética» y «Cordelia Khan», *Puerta de Tierra,* Barcelona, Seix Barral, pp. 7-60 y 142-167.

BENET, Juan (1970b), «Prólogo» a *Las palmeras salvajes,* de William Faulkner, Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1983, pp. 7-16.

BENET, Juan (1970c), «Prólogo» a *Alfanhuí,* de Rafael Sánchez Ferlosio, Madrid, Salvat, pp. 11-15, col. «RTV».

BENET, Juan (1970d), «Reflexiones sobre Galdós», *Cuadernos para el Diálogo,* XXIII Extraordinario, diciembre, pp. 13-15.

BENET, Juan (1970e), «Respuesta al señor Montero», *Cuadernos para el Diálogo,* XXIII Extraordinario, diciembre, pp. 75-76.

BENET, Juan y otros (1970), «A treinta años del siglo XXI: Mesa redonda sobre novela», *Cuadernos para el Diálogo,* XXIII Extraordinario, diciembre, pp. 45-52.

BENET, Juan (1974), «Juan Benet», en *Literatura y educación* (encuesta realizada por Fernando Lázaro Carreter), Madrid, Castalia, pp. 197-206.

BENET, Juan (1976), *El ángel del señor abandona a Tobías,* Barcelona, La Gaya Ciencia.

BENET, Juan (1978), «Un ensayo: La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad», *Del pozo y del numa,* Barcelona, La Gaya Ciencia, pp. 7-95.

BENET, Juan (1988), «Delitos verbales», *El País,* 10, enero.

CONTE, Rafael (1991), «El caballero de Sajonia», *ABC Literario,* 2, noviembre, p. III.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1982), «La moderna teoría literaria en España (1940-1980)», en *Estudios de semiótica literaria en España (Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España),* Madrid, C. S. I. C., pp. 27-47.

GIMFERRER, Pere (1979), «Notas sobre Juan Benet», en Vernon, Kathleen M. (ed) (1986), pp. 45-58.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1983), «De una extraña e innombrable enfermedad del juicio», *El País/Libros,* núm. 211, 13, noviembre.

HERZBERGER, David. K. (1975), «La aparición de Juan Benet: Una nueva alternativa para la novela española», en Vernon, Kathleen M (ed) (1986), pp. 24-44.

MARTÍNEZ ROMERO, Carmen (1989), *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975),* Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada.

MERINO, José Luis (1983), «Juan Benet» (Entrevista), *Los Cuadernos del Norte,* IV, 17, enero-febrero, pp. 34-41.

MIGNOLO, Walter D. (1985), *Teoría del texto e interpretación de textos,* México, Universidad Nacional Autónoma de México.

MONTERO, Isaac (1970), «Acotaciones a una mesa redonda y defensa apresurada del realismo», *Cuadernos para el Diálogo,* núm. 23, diciembre, pp. 65-74.

NOLENS, Ludovico (1981), «Adiós a Región» (Entrevista con Juan Benet), *Quimera,* núm. 3, enero, pp. 9-13.

NÚÑEZ, Antonio (1969), «Encuentro con Juan Benet», *Ínsula,* núm. 269, p. 4.

ORTEGA, José (1974), «Estudios sobre la obra de Juan Benet», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 284, pp. 229-258.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1979), «Apuntes para una teoría benetiana», *Ínsula,* núms. 396-397, noviembre-diciembre, p. 3 y 5.

ROIG, Montserrat (1975), «El laberinto de Juan Benet», *Los hechiceros de la palabra,* Barcelona, Martínez Roca, pp. 19-27.

SOBEJANO, Gonzalo (1970), *Novela española de nuestro tiempo,* Madrid, Prensa Española.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1987), *Historia y crítica de la reflexión estilística,* Sevilla, Alfar.

VERNON, Kathleen M. (ed.) (1986), *Juan Benet,* Madrid, Taurus, col. «El escritor y la crítica».

Poemas

NOS REUNIREMOS TODOS
por la misma sentencia decisiva,
tras la sombra madura de los árboles,
en el polvo, sin padres, de la ausencia.

Responderemos todos, si nos llaman,
por los nombres que nunca nos pusieron
y, si nunca nos llaman, callaremos,
no con la voz atada que tuvimos,
ni los ojos remotos que tendremos.

Nos pondremos de pie cuando llegue el momento;
aunque ya no tengamos ni cuerpo ni palabra,
aunque incluso el vacío
se pueda estar pudriendo,
nos pondremos de pie
sobre una negación definitiva

y, a lo mejor, entonces,
el vivo y el muerto que llevamos en la edad,
como un fardo de papeles envuelto en papeles,
se atreven, siameses, a mirarse sin odio
y acuerdan una ley que nos condene
a hacer, por fin, lo que nos dé la gana.

DESDE HACE ALGUNOS AÑOS,
mi abuelo tiene una tumba en propiedad
que religiosamente ha ido pagando.

Esta excentricidad, común a muchos hombres,
acaso no obedezca solamente
a puras conveniencias económicas
y se trate, más bien, de una oscura certidumbre,
de una táctica oculta,
cuya clave consista en sentir, de algún modo,
la vecindad sin cuerpo de los suyos
que, desde sus últimos huesos,
a lo mejor lo esperan y lo orientan.

Mi abuelo se llega hasta las tumbas
de su mujer, sus hijas y sus padres,
con flores sin memoria que allí deja
en medio de noviembre.

Luego se acerca hasta la suya
con el gesto indefenso de quien la cree ocupada
y, al ver que la lápida está sucia,
se olvida del que aún no está dentro
y pide que la limpien,
pagando de antemano, como siempre.

Mi abuelo está asomándose a su tumba,
esperando que alguien desde abajo,
con la misma mueca de su rostro ausente,
le diga que morirse es una anécdota.

DESPUÉS DE AQUELLA MÚSICA,
envueltos todavía
en la trivialidad de los aplausos,
la mujer vestida de alegría estéril,
como mandan los cánones de los programas-espectáculo,
nos presentó a un hombre
que estaba en fase terminal del SIDA.

Asomado al desierto de su cara,
ahí estaba, sin embargo,
contestando impasible a unas preguntas
demasiado provisorias y prácticas

para que pudiéramos saber, en realidad,
si el que hablaba era un muerto prematuro,
un muerto que ha aprendido a defenderse
de la curiosidad malsana,
del morbo y sus polillas,
o era alguien que, desde su total indiferencia,
quería enseñarnos, de algún modo,
la lección impagable
de tener que irse despidiendo
antes de lo previsto.

La mujer seguía interesada
en las indemnizaciones incumplidas,
en las supuestas negligencias médicas,
mientras él hablaba de su falta de tiempo,
de que en cualquier momento se moría,
pero con el tono de voz acostumbrado
todavía a los planes del futuro.

Después de los aplausos, los anuncios,
la mujer de la alegría estéril
festejó el embarazo
de una actriz que decía a boca llena
que la vida es hermosa.

SIEMPRE HAY QUE RECORDARLE AL POEMA
que tiene que ayudarnos a escribirlo.
Su carácter ausente casi nunca
colabora con la necesidad
de decir que tenemos.
Él tiene la manía incorregible
de no expresar lo que pensamos,
de proponernos otras cosas
e incluso, con frecuencia, de callarse.

Por esto, debemos obligarlo
a escuchar cada palabra que decimos
—si es posible en voz alta—
hasta que consigamos que se siente

en la arena remota de algún folio
y con sus dedos de aire vaya haciendo
el dibujo preciso de la voz.

Pero el poema no aguanta aquí sentado
y a los pocos renglones ya desobedece,
trazando con los pies
los garabatos que le van saliendo
a la vez que se acerca hasta la orilla
del folio y allí naufraga,
como un niño advertido del peligro
que implica no hacer caso a quien lo cuida.

LAS ZANCADILLAS DEL AZAR
nos desarman ante nosotros mismos
y, a veces, dan en el suelo con aquel
que siempre quisimos haber sido.

Esas trampas debilitan nuestra fe
en ese que no somos todavía
y consiguen que quien nunca seremos
se apiade de nuestro desamparo,
así como nosotros nos compadecemos
de su corpórea irrealidad.

Huérfanos de destino,
nos queda, sin embargo, confiar en la ausencia
y quien alguna vez sí fuimos
nos lleve sin tropiezos por la nada,
a pesar de la falta de balizas,
ya lejos del travieso azar,
hasta encontrarnos, al fin,
con el que ahora mismo tal vez somos
y así podamos comprobar in situ
(por dentro, no por fuera)
la redondez imperfecta de la tierra.

DETRÁS DE LOS RECUERDOS, LA OTRA URGENCIA:
la que ya busca a quien, sin ser, he sido,
la que acaso no quepa en el sentido
de orientar en la sangre mi presencia.

Ando hacia atrás, reviso mi existencia:
delante de mí mismo lo vivido.
Ando hacia atrás, rescato del olvido
al que aún no vivió de mi experiencia.

Nadie empieza a mirar por mí las cosas
y persigue alcanzarlas con mis manos:
ya somos casi dos seres humanos
tratando de pisar las mismas losas.

Nadie escribe conmigo este poema
y, perdido los dos por sus renglones,
el medio anonimato de sus sones
enciende el folio que al final me quema.

Francisco José Cruz Pérez

HISPANIA
AMERICA
SVBDIDIT OCEANV SCEP
TRIS ET MARGINE COELI
CLAVSIT
OPES.
D.PHILIP.IV.HISP.ET IND.REGI OPT.MAX.
IOANNES
DE SOLORZANO PEREIRA I.V.D.
Ex Primarijs olim Academiæ Salman-
ticensis Antecessoribus. Posteà Li-
mensis Prætorij in Peruano
Regno Novi Orbis Senator:
Nunc verò in Supremo Indiarum
Consilio Regij Fisci Patronus,
DISPVTATIONEM
DE INDIARVM IVRE,
Sive
De iusta Indiarum Occidentalium inqui-
sitione, acquisitione, et retentione
TRIBVS LIBRIS COMPREHENSAM,
.D.E.C.
CVM PRIVILEGIO. MATRITI.
Ex Typographia Francisci Martinez. ANNO 1629.
FIDES
RELIGIO
Roberto
Cordier ex.

Política de la nación

El proyecto del Inca Garcilaso y de Mariátegui en el Perú de hoy*

A los Yndios, Mestizos y Criollos de los Reynos y Provincias del Grande y riquíssimo Ymperio del Perú, el Inca Garcilaso de la Vega, su hermano, compatriota y paysano, salud y felicidad.

Dedicatoria del último libro de los *Comentarios Reales*

I. Comentarios del Inca contra la falsificación de la realidad

El libro de los orígenes del Perú contemporáneo es, sin duda, los *Comentarios Reales,* del Inca Garcilaso de la Vega. Es la primera versión *moderna* de la historia peruana desde el mestizaje. Para historiar el poderoso y complejo proceso de «mezcla de ambas naciones» nadie mejor que un hijo de princesa cusqueña y de capitán español. Con el choque de civilizaciones, la palabra de los pueblos originarios se sometió a la forma *escrita;* este nuevo *logos* ordenador nació entre nosotros obsesionado por explicar el pasado como urgido por transmitir su mensaje a «los tiempos venideros, que es cuando más sirven las historias»[1]. De entrada, en la profética dedicatoria de los *Comentarios,* se expresa la voluntad de reconstruir el pasado para que sirviera mejor a construir el futuro: *las bases de la nación* debían gestarse en las entrañas de la historia.

Sin ser la única, los *Comentarios Reales* constituyen la memoria de nuestra fundación y de nuestro destino. Allí están los cimientos con los que se configura nuestra identidad, la primera piedra de nuestro proyecto nacional. Los *Comentarios,* dice Porras Barrenechea, constituyen la «síntesis

* *Conferencia magistral en el Simposio Internacional dedicado a José Carlos Mariátegui, Lima, junio 1994.*

[1] *La edición utilizada para este ensayo fue* Comentarios Reales, *dos tomos, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1976, prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada.*

original y airosa de este sorprendente connubio histórico. Con ellos nace espiritualmente el Perú»[2]. Su mensaje atravesó los siglos y tuvo preclaros destinatarios: a pesar de ser prohibida tres veces, el rebelde Túpac Amaru II hizo del libro «la biblia secreta de la revolución», de aquella primera insurrección armada en América (1780) que con la derrota de España se proponía erigir una nación soberana y unitaria[3]. Francisco de Miranda, Simón Bolívar y su maestro Simón Rodríguez se informaron en sus páginas de las grandezas del Perú antiguo. Una de las primeras disposiciones de San Martín tras la declaración de independencia, fue decretar la publicación de los *Comentarios Reales:* tenía que estar ligado a todo acto fundacional. Y en Europa fue uno de los libros americanos más traducidos, que influyó notablemente en la renovación del pensamiento utópico de los siglos XVII y XVIII. Sus lectores se llamaban Campanella, Bacon, Morelly, Montesquieu, Rousseau, Voltaire, Diderot, entre muchos otros[4].

¿Por qué ese esfuerzo en Garcilaso por aclarar la historia y comprender la realidad? ¿Con qué método aventurarse a penetrar una «realidad» tan compleja y laberíntica? Mariátegui se planteará semejantes preguntas en el siglo XX y ambos —el Inca y el Amauta— se responden desde una actitud creadora, produciendo conocimientos, y sin renegar de lo que les aportaba la modernidad a cada uno en su momento.

Pero detengámonos en el Inca Garcilaso para saber cómo absolvió los obstáculos metodológicos y conceptuales para poder emprender un vasto esfuerzo de rectificación de cierta «historia» que falsificaba la realidad.

Veamos los antecedentes. Ya en Montilla (allí desde 1563), el Inca sigue con preocupación y alarma la estrategia guerrerista del virrey Toledo, quien ordenó en 1571 crear reducciones para los pueblos indios de los Andes, y emprende después (en 1572) una feroz ofensiva contra las familias incas de Vilcabamba que se habían levantado en armas para que se les reconociera como legítimos herederos del antiguo imperio. La rebelión encabezada por el último inca, Túpac-Amaru, «legítimo heredero de aquel imperio por línea recta de varón», acabó con la sentencia a muerte del caudillo indio, la que fue ejecutada «contra toda humanidad y clemencia, que con un príncipe desheredado de un imperio tal se debía tener (...) en lugar de la *restitución* que de su imperio le debían», como escribiría el Inca en su *Historia General.*

Para la administración española y, en particular, para el pragmático Toledo, la época de las polémicas doctrinarias y teológicas sobre la condición humana de los indios se había terminado (Bartolomé de las Casas murió en 1566) y, «consolidado plenamente el dominio español, ya no era cuestión sino de seleccionar entre tanto argumento esgrimido por los teólogos y juristas el que satisficiera con más aproximación el imperativo, categórico

[2] *Del prólogo de Raúl Porras Barrenechea a la selección de capítulos de los* Comentarios *publicada en* Recuerdos de infancia y juventud, *Lima, Patronato del Libro, 1957.*

[3] *José Durán. «El influjo de Garcilaso Inca en Túpac Amaru», en* Inca Garcilaso, Identidad de la Historia. *Edgar Montiel, coordinador,* Cuadernos Americanos, *UNAM, México, 1990.*

[4] *Edgar Montiel. «Amérique-Europe: le miroir de l'altérité».* Diogène *159. Gallimard. París 1972.*

para la gente española, de justificar el hecho consumado. Toledo, con una aguda visión, *seleccionó* entre los títulos de posible justificación del dominio de España uno de carácter netamente político: el de la tiranía de los Incas»[5].

Aquí se entra en las arenas movedizas de la hermenéutica, en los predios de la *interpretación.* Para legitimar sus acciones, el virrey Toledo promueve a determinados cronistas, que apuntalan sus tesis (como la *Historia del Perú* de Diego de Fernández), en las cuales se enfatiza el carácter despótico y cruel del régimen incaico. El Inca Garcilaso sabe que en el Perú el padre José de Acosta no acepta los principios del virrey y sigue fiel a su vocación de sacerdote humanista y moderno. Para contrastar las verdades de los cronistas toledistas, el padre Acosta elabora su propia versión de la *Historia natural y moral de los Indios,* lo que es un ejemplo y un acicate para decidir a Garcilaso a escribir la suya. «No podía Acosta escribir una crónica interesada en sustentar un título jurídico que amparase la conquista ya consumada; su crónica procuraría armonizar los derechos del vencedor y vencido tomando partido del que había perdido la contienda», dice la historiadora María Luisa Rivara de Tuesta al analizar este debate[6].

A Garcilaso se le hace evidente que es en el terreno de la *interpretación* histórica donde se juegan las orientaciones de la política colonial, que hay pugnas para legitimar una línea de conducta u otra. Se trataba de detener la espada y los arcabuces como norma de gobierno, para que diesen a una nación ya dominada las consideraciones propias a un pueblo que ha creado una civilización —son «gentiles» y no bárbaros diría Garcilaso—, que han organizado un imperio —una «patria» y no un mero espacio territorial, señalaría también. Había pues que mostrar que se trataba de un reino de gentiles, que habían conformado un vasto imperio. Para dar la batalla dignificadora era necesario reconstruir la historia, una historia en la que los propios indios se reconocieran, y a su vez mostrara los altos valores de la cultura incaica para poder sindicar como bárbaro a todo aquel que quisiera destruirla. Es cuando decide iniciar su monumental esfuerzo de rectificación, de levantar los prejuicios, de poner apostillas a las crónicas en uso (a las diatribas de Diego de Fernández se sumaron las de López de Gómara), y asume la responsabilidad de llamarse Inca. Reivindica su condición de protagonista y de testigo, y solicita a sus parientes que elaboren especialmente para él la relación de los acaeceres de sus antepasados.

En el capítulo XIX del libro primero de sus *Comentarios Reales,* que lleva por revelador título *Protestación del autor sobre la Historia* (semejante a la *«Advertencia»* de Mariátegui en los *Siete ensayos*), precisa el Inca sus intenciones y criterios de método. Se pueden distinguir seis ideas rectoras.

[5] *Temple, Ella Dunbar. «Notas sobre el Virrey Toledo y los Incas de Vilcabamba», en* Documenta II. *Lima. Sociedad Peruana de Historia, año II. N.º 1, 1949-1950.*

[6] *Rivara de Tuesta, María Luisa.* José de Acosta. Un Humanista Reformista. *Editorial Universo. Lima 1970. Interesante trabajo de prospección histórica y filosófica sobre el cronista jesuita, uno de los pocos dedicados a ponderar su obra en el Perú.*

a) Sobre las fuentes históricas en las culturas originarias. El valor de la *tradición oral:* «En este tiempo tuve noticias de todo lo que vamos escribiendo, porque en mis niñeces me contaban sus historias, como se cuentan las fábulas a los niños. Después en edad más crecida, me dieron larga noticia de sus leyes y gobiernos».

b) Sobre el valor probatorio de los *testimonios:* «Además de habérmelo dicho los indios, alcancé y vi por mis ojos mucha parte de aquella idolatría, sus fiestas y supersticiones, que aún en mis tiempos, hasta los doce o trece años de mi edad, no se habían acabado del todo. Yo nací ocho después que los españoles ganaron mi tierra, y como lo he dicho, me crié en ella hasta los veinte años, y así muchas cosas de las que hacían los indios en aquella su gentilidad, las cuales contaré, diciendo que las vi».

c) Sobre los *métodos* más eficaces para reunir información: «Luego que me propuse escribir esta historia, escribí a los condiscípulos de escuela y gramática, encargándoles que cada uno me ayudase con la *relación* que pudiese hacer de las particulares conquistas que los Incas hicieron de las provincias de sus madres; porque cada provincia tiene sus cuentas y nudos con sus historias, anales, y la tradición de ellas; y por eso retiene mejor lo que en ella pasó que lo que pasó en la ajena».

d) Respecto a la *intención* esencial de su reconstrucción histórica dice, con algo de maña para evitarse problemas con la historiografía oficial: «Sólo serviré de comento, para declarar y ampliar muchas cosas que ellos asomaron a decir, y *las dejaron imperfectas,* por haberles faltado relación entera» (el Inca «disimula» cuando es necesario).

e) Se propone, en el fondo, hacer rectificaciones y desmentidos en cuanto a concepción, fechas y lugares: «Otras muchas se añadirán, que faltan de sus historias, y pasaron en hecho de verdad, y algunas se quitarán que sobran por *falsa relación* que tuvieron, por no saberla pedir el español con distinción de tiempos y edades, y división de provincia y naciones».

f) Y, por supuesto, intenta aclarar graves malentendidos por causa de la incomprensión del quechua por parte de los españoles: «por no entender el idioma que se le daba, o por no entenderse el uno al otro, por dificultad del lenguaje; que el español que piensa que sabe más de él, *ignora de diez partes las nueve,* por las muchas cosas que un mismo vocablo significa, y por las diferentes pronunciaciones que una misma dicción tiene para muy diferentes significaciones». Hay que señalar en este rubro el grave problema que significó, para el nuevo logos, nombrar hechos o cosas que nunca se pronunciaron en castellano. Con este problema se encontró el padre Acosta. ¿Cómo describir el sabor de la guayaba, los mameyes, las paitas, las anonas o el caimito? No había referentes europeos y la salida fue describirlas, como hacía Acosta: «...las almendras de Chachapoyas, que no les sé otro

nombre». Así se inició el inmenso ensanchamiento del idioma o invención del español americano.

El Inca procede pues con método y discernimiento. No hubo cronista que se impusiera tantas precauciones y cuidados para el rigor de su trabajo histórico, y con la enorme ventaja de ser un quechuahablante —su lengua materna—, ser protagonista y testigo, y reunir información con fuentes de primera mano, que le fue confiada por sus parientes porque sabían que se trataba de un historiador indio. Trabaja con los procedimientos más avanzados de un historiador de su época, pues fue un esmerado lector de los historiadores antiguos y modernos (sobre *La biblioteca del Inca* hay un minucioso estudio de José Durand)[7]. No es pertinente por eso ideologizar su obra, sino reconocer sus motivaciones de objetividad, de lo que ahora se llamará cientificidad: «No se imagine nadie —aclara— que finjo fábulas, que cierto las aborrezco, también el lisonjear».

Se trata de comentarios a lo ya dicho, con ánimo de rectificar, precisar o, si fuera necesario, ampliar, agregar, a fin de lograr una relación de hechos lo más cercana a la realidad histórica.

II. Ensaya el Amauta una interpretación de la realidad

En 1928 se publicó *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, uno de los libros pioneros en el estudio de las sociedades latinoamericanas. Libro fundador a su manera, porque propone *nuevos enfoques* para el estudio de la realidad; para sus detractores se trataría de un estudio abordado desde aprioris políticos y para sus laudatarios, el estudio-fuente obligado de todo análisis de la sociedad peruana.

Escapando a esta dicotomía elemental, el consenso sobre Mariátegui se alcanza cuando se reconoce en sus *Siete ensayos* un primer intento de interpretación global, estructural y causal de la formación peruana. Al tratar de revelar las tendencias estructurales de la sociedad peruana, el estudio adquiere un estatuto científico. Es la razón por la que analistas sociales de diversas concepciones han expresado su reconocimiento a un libro inaugural en el ejercicio *autónomo* de las ciencias sociales en Latinoamérica.

Con sus *Siete ensayos*, Mariátegui se propone hacer un diagnóstico de la sociedad peruana. Tratarla como un objeto *total* de estudio: considerando todas sus dimensiones, estableciendo el ordenamiento de sus estructuras y las relaciones causales que componen el cuerpo de la sociedad. Este estudio le parecía esencial dada la carencia de interpretaciones conceptuales que dieran luces sobre las tendencias y mutaciones de la formación peruana.

[7] *José Durand ha elaborado un inventario sobre «La biblioteca del Inca», en* Nueva Revista de Filología Hispánica, *año II, n.º 3. El Colegio de México, México DF. 1984. Aurelio Miró Quesada Sosa y José de las Torres y del Cerro han hecho también importantes hallazgos sobre el mundo de los libros del Inca.*

En la «Advertencia» que sirve de prólogo, el autor aclara que no se trata de un «libro orgánico» en el sentido convencional, sino que por su organización y método se «formaba un libro espontánea e inadvertidamente». Bajo esta aparente contradicción —entre libro orgánico y libro espontáneo— Mariátegui trata de ampararse de eventuales críticas de lectores no iniciados en métodos materialistas, ya que, rompiendo la organización del volumen tradicional, los temas que dan materia al libro no constituyen un solo ensayo sino siete. Justamente los siete grandes temas no fueron escogidos arbitrariamente, a la comodidad del autor, sino que la selección reúne los «aspectos sustantivos de la realidad peruana»; por tanto hay una racionalidad, una organización de las ideas, según una concepción y un método implícito (el materialismo histórico) que, a fin de cuentas, es lo que le permitirá establecer los *lazos causales* entre uno y otro ensayo, de modo que la organicidad del libro surja espontáneamente.

¿Cuál es la racionalidad matriz del autor? Para Mariátegui, formado en la lectura de las teorías económicas, sociológicas y filosóficas más avanzadas, estudiar la formación peruana requería una perspectiva histórica, global y estructural.

La *perspectiva histórica* exigía adoptar una visión procesal, dialéctica, contrastante de los hechos. La sociedad actual es el resultado de una evolución histórica, en la que van fijándose ciertas tendencias culturales, económicas y políticas. La historia será el escenario real en que actúan las fuerzas sociales. No se trataría de un devenir marcado por azares, héroes, presidentes, inventos o la idea de destino (como lo entiende la historiografía vulgar), sino de un movimiento marcado por leyes y tendencias relativas, que dan origen a la *racionalidad del sistema* en su conjunto, y que precisamente por su presencia en la sociedad puede ser objeto de análisis científico. En la sociedad peruana se trataría de estudiar su evolución histórico-económica y las tendencias sociales que se desprenden de ella.

La *perspectiva global* exige tratar, en lo posible, los diferentes componentes de la sociedad, en la que están comprendidas adecuadamente las dimensiones económicas, políticas, sociales, culturales, religiosas y artísticas, pero no en cualquier orden.

La *perspectiva estructural* es subyacente a la perspectiva histórica, y es la que precisamente establece un ordenamiento de jerarquías en la visión global. La sociedad no es una aglomeración desordenada de hombres e instituciones. En su organización, los diversos componentes (económico, social, cultural, etc.) tienen cada uno su lugar, una función en el engranaje de la *reproducción* permanente de la sociedad. Es evidente que estos componentes no tienen el mismo impacto en la reproducción. Tendencialmente, la estructura económica es la que va a marcar la organización social y

política, pero la cultura —en su sentido antropológico— se puede considerar la categoría globalizadora por excelencia, pues expresa el *ethos* colectivo.

No se trata, pues, de dimensiones igualitarias, permanentes, estáticas; hay entre ellas gradaciones, prioridades, contradicciones (principales y secundarias). De eso se trata en los *Siete ensayos*, de abordar esas dimensiones en sus respectivas envergaduras.

Este conjunto de pautas conforman la racionalidad de Mariátegui. En el contexto latinoamericano de esos momentos el manejo de estas pautas constituye una verdadera innovación dentro del tratamiento de la sociedad como objeto de estudio.

¿Por qué? Debido a que en esos momentos reinaba como analista consagrado la figura del pensador que a veces era un escritor o periodista que «tras asimilar las corrientes contemporáneas del pensamiento europeo, especialmente francés, divaga sobre la situación del hombre en la sociedad, sobre las posibilidades y defectos del mundo que le rodea, mezclando consideraciones generales con inquietudes nacidas de las luchas políticas cotidianas». José María Vargas Vila fue el ejemplo mayor[8].

En los escritos de los pensadores no se encontraba nítidamente una visión globalizadora ni la interpretación causal de los procesos y fenómenos, y tampoco las tendencias materiales que rigen la evolución de una sociedad: había más bien un afán universalista, un gusto por la retórica ingeniosa y cierto discurso gratuitamente afirmativo[9].

Hay que reconocer que eran magníficos prosistas, ensayistas de enjundia, pero poco conceptuales en el análisis. Es pertinente conocer este contexto para leer adecuadamente a Mariátegui y apreciar el valor de sus innovaciones.

Debemos observar, de paso, que esta práctica de los pensadores no estaba desligada de los cánones discursivos puestos en boga por los escritores españoles de principios de siglo. Entre los escritores era una muestra de cierta inautenticidad. No por casualidad los pensadores españoles trataron de hacer pasar «el meridiano intelectual» de América Latina por Madrid[10], a lo que reaccionaron los más progresistas mirando, a su vez, hacia París. Era la búsqueda permanente de modelos.

Se entiende entonces que la *nueva visión* teórica de Mariátegui configuró una *nueva forma* de abordar los fenómenos peruanos y, en consecuencia, hizo uso de un *nuevo discurso;* nuevo dentro de la relatividad epistemológica con que se producen los conocimientos. Al desmarcarse Mariátegui de las concepciones decimonónicas dependientes de los pensadores (pero también en el proceso de ruptura recogiendo de ellos lo válido), va a superar un obstáculo epistemológico en cuanto a posición teórica, métodos de aná-

[8] *Ver Ignacio Sotelo, «La recepción de la sociología en América Latina»,* Sociología de América Latina. *Ed. Tecnos, Madrid 1975, pp. 2-33.*

[9] *Para una apreciación crítica del «pensador latinoamericano desde la perspectiva pragmática norteamericana», véase Will S. Stokes, «The Pensadores of Latin America», en* The Intellectual, *ed. George de Huszar, 1960; y R. Crawford,* A Century of Latin American thought, *Harvard University Press, 1944.*

[10] *Ver carta de Alejo Carpentier al director de la* Gaceta Literaria de Madrid *(21 sept. 1927) refutando las pretensiones de los escritores españoles. Carta aparecida en la revista* Casa de las Américas, *La Habana, núm. 84, mayo de 1974.*

lisis y forma de discurso, que serviría para romper las ataduras empíricas a que estaban sujetas las ciencias sociales en Latinoamérica.

A nuestro parecer este tipo de enfoque epistemológico resulta de gran importancia para conocer la evolución de la sociología, la economía y las ciencias políticas en América Latina; permite comprender el proceso *específico* de producción de conocimientos de estas disciplinas en el continente, en el que Mariátegui fue un precursor.

III. Garcilaso, Mariátegui: de la crítica a la recreación de la realidad

Decíamos en la primera parte que, en un contrapunto sistemático con las otras versiones, el Inca fue reconstruyendo la historia de sus antepasados, de nuestros antepasados, perfilando poco a poco el *discurso de la identidad,* un discurso nacido del ejercicio crítico y llamado a ser el logos ordenador que interpretaba el discurrir accidentado de nuestra historia, hacía comprender el sentido y el destino de la nación peruana. «La relación que mamé en la leche», dice el Inca, que es como dijo Mariátegui, «meter toda mi sangre en mis ideas». El logos que simboliza la vitalidad fecunda: la *matria,* que es equivalente a la *patria.* Son las palabras-realidad en las que nos reconocemos, los signos de una identidad nacida del conflicto, del choque y la síntesis: la unidad de las sustancias. Identidad que es posible porque hay un logos unificador de lo que se recibe, se transmite y se re-crea. El logos se hizo carne y habitó entre nosotros. Identidad enraizada en el tiempo gracias a la cultura crítica de los orígenes. Por eso crítica e identidad han sido, ayer y hoy, dos dimensiones de un mismo proceso de construcción del ser nacional[11]. Construcción que, en medio de los avatares del colonialismo de ayer y del subdesarrollo de hoy, está por hacerse; desafío que el Inca dejó a las nuevas generaciones: asegurar la perennidad de una nación, de una cultura. Esto es una convocatoria que va mucho más allá de los predios partidarios o los cálculos inmediatos. Lo que está en riesgo es la continuidad de un país. Hay mucho de profecía y reclamo en la divisa del Inca: «Porque en los tiempos venideros, que es cuando más sirven las historias, quizá holgarán *saber estos principios*».

¿Qué filosofía de la historia peruana se puede sacar de la obra del Inca Garcilaso? Ya se sabe que su lectura fue considerada subversiva, porque en ella estaba la idea germinal de la nación, por eso fue prohibida tres veces; la última cuando José Gabriel Condorcanqui se asumió como Túpac Amaru II, e hizo de los *Comentarios* la biblia secreta de la revolución.

[11] *Vinculo aquí la crítica con la aparición de un logos nacional, que funciona como identidad. Tesis emparentada con la sostenida por Julio Ortega, pero en el plano de la literatura, en libro* Crítica de la Identidad. La Pregunta por el Perú en su literatura *(FCE, México 1988), en el que considera que* Los Comentarios Reales *del Inca Garcilaso de la Vega son la primera formalización de una escritura crítica americana. Y esta fundación crítica actúa como una elaboración del mismo discurso cultural nuestro.*

En el proceso seguido a Túpac Amaru II se revela que en Lima había un círculo de cusqueños que eran asiduos lectores de los *Comentarios Reales*, que se reunían en la capital con el caudillo cusqueño para conspirar (entre 1776 y 1778) y hacer lecturas comentadas de los libros del Inca Garcilaso. Consciente, por sus lecturas, de que Túpac Amaru fue el último inca que encabezó la rebelión de 1572 por el *derecho de restitución*, José Gabriel se arroga, por descendencia, el distintivo de Túpac Amaru II. De los testimonios de autos levantados a los conjurados, el historiador Carlos Daniel Valcárcel señala que «entre el grupo hay que recordar con particular atención las declaraciones de Miguel Montiel, nacido en el pueblo de Oropesa (provincia de Kispicanchis, Cusco), personaje que estuvo en España, Francia e Inglaterra. Montiel conoció y trató a Túpac Amaru en Lima, de cuya persona tuvo "un alto concepto". Parece haber sido hombre de holgada posición económica y hábil comerciante. Aparece prestando 8,000 pesos al cacique Túpac Amaru. Su relación con éste debió ser bastante estrecha. Tratábase de "primo" con Alexo Túpac Amaru, residente en Lima, primo hermano del caudillo cusqueño»[12]. Precisa Valcárcel que el testigo José Bustinza señaló al comerciante Montiel como lector asiduo de los *Comentarios Reales*, declaración ratificada por otro de los declarantes, Francisco Fernández Olea. La lectura y glosa en común se acompañaba con el préstamo del citado libro de Garcilaso.

El logos cumplía así su función: despertar conciencias, alentar rebeldías, conquistar el mestizaje en el poder económico y político como ya se había logrado en las sangres. Pero hay una enseñanza esencial, salida de las entrañas de la historia peruana, es decir que se puede considerar la filosofía de la historia peruana, y que no ha sido asimilada en su profundo mensaje: ¿cómo era posible construir ciudades ciclópeas trasladando inmensas piedras desde lugares distantes? ¿Qué secreto había para hacer florecer una agricultura a cuatro mil metros de altura, cuando ninguna otra civilización pudo lograr tal proeza? ¿Cómo se hizo para alimentar y vestir a diez millones de personas, que era entonces la población del Tahuantin-suyo? ¿Quiénes y cómo hicieron posible construir vías de comunicación en un territorio tan accidentado, para unir, por ejemplo, el Cusco con Cajamarca y Quito? ¿En dónde residía la fuerza y la eficacia del sistema político y social construido por los incas? El Inca Garcilaso da cuenta con lujo de detalles de los avances en la agricultura, la arquitectura, la medicina, el sistema de riego, la astrología, la metalurgia, etc. que muestran la *viabilidad* de la sociedad inca, y en particular enfatiza la notable organización social que servía de soporte a tal sociedad, con lo que nos da las *claves* para responder a nuestras interrogantes.

[12] *Valcárcel, Carlos Daniel. «Garcilaso Chimpuocllo» en* Garcilaso Inca de la Vega Homenaje. *Boletín de la Biblioteca Nacional, Año XX, n.º 37-38. Lima 1966. Esta información proviene del Archivo General de Indias, el legajo 1049 correspondiente a la Audiencia de Lima; se publicó también en el tomo 57 de la colección de Matalinares, de la Academia Nacional de la Historia de Madrid. En este mismo trabajo, el Dr. Valcárcel precisa que en las confesiones hechas por Montiel (diciembre de 1780) al ser preguntado acerca de sus aficiones históricas, respondió que solía «leer libros místicos» y algunos de historia, entre los que mencionó particularmente «los Comentarios de los Yngas por Garcilaso», cuyo texto comentaba con sus vecinos, el comerciante Manuel de la Torre y Fernando Vila. Esta declaración está ratificada por La Torre.*

Desde estos años la familia Montiel está asentada en la región del Cusco. Actualmente unos en la capital del departamento y otros en pueblos como Checacupe, Sicuani, Tungasuca, Urcos y Oropesa —pueblo donde nació don Miguel Montiel— donde vive hoy Dámaso Álvarez Montiel, maestro de escuela, nieto de Jorge Montiel Flores.

El Perú es un país de geografía accidentada como ningún otro en el mundo. País de intensidades: pensar su geografía o historia resulta un ejercicio apasionante y vertiginoso, pues cuenta con pocos espacios para el cultivo y muchas riquezas mineras. Sólo una férrea organización social hizo posible a los incas trasladar y cortar enormes piedras para construir sus casas, palacios, tambos y santuarios; una organización comunitaria del trabajo hizo posible construir andenes en las cumbres de los cerros, crear un sistema de cochas para el regadío. Sólo desplazando grandes contingentes de hombres disciplinados se pudieron construir caminos que unieran los cuatro suyos, puentes que atravesaran caudalosos ríos, tambos que almacenaran el alimento para las poblaciones. Ante las adversidades del clima y la geografía, el antiguo hombre peruano hizo de la vida comunitaria, del trabajo creador, su posibilidad de vida, de sobrevivencia; no había otro camino para arrancar a la tierra sus frutos. El Perú incaico fue viable gracias a la organización social y a las potencialidades del trabajo.

Y por el lado de Mariátegui, ¿qué balance se puede hacer de sus ensayos de interpretación?

Se puede discrepar, anotar imprecisiones o relativizar algunas tesis del autor, pero siempre que se reconozcan las contribuciones esenciales, este cuestionamiento sería científicamente válido. Actitud recomendada por el propio autor en el prólogo: «Ninguno de esos ensayos está acabado: no lo estarán mientras yo viva y piense y tenga algo que añadir a lo por mí escrito, vivido y pensado.» Para él, la producción de conocimientos no tiene límites. Se pueden adelantar aspectos que el libro (no olvidemos que tiene una vocación totalizante) no desarrolla: uno, la evolución política de la república, de sus instituciones, de los partidos políticos; seguramente que con tal estudio se tuviera hoy un importante marco referencial para interpretar los regímenes militares, las dictaduras, los caudillos, el porqué de la ausencia de partidos duraderos; es decir, un conjunto de elementos para definir los contornos del sistema político peruano y latinoamericano.

El segundo, la evolución ideológica, la historia de las ideas y las doctrinas en el Perú, la configuración de un pensamiento peruano.

Pero Mariátegui no olvidó ni subestimó estos aspectos. Tenía conciencia de su capital importancia, tanto que en los mismos *Siete ensayos* escribió: «pensé incluir un ensayo sobre la evolución política e ideológica del Perú»; pero, agrega más abajo, «siento la necesidad de darle desarrollo y autonomía en un libro aparte». Este libro no se publicó nunca. Mariátegui murió a los 35 años sin poder cumplir su loable intención (algunas crónicas de la época afirman que ese texto existió, que se perdió cuando fue enviado para su publicación en Madrid).

A modo de conclusión, ¿cuál es, a fin de cuentas, la contribución científica de Mariátegui? La primera innovación es que el objeto de estudio es abordado esencialmente (pero no reductivamente) desde una óptica materialista: la formación peruana aparece interpretada en sus relaciones causales entre bases productivas y estructuras culturales. Se puede decir que no se trata de un determinismo mecanicista, sino de un *materialismo imaginativo,* que indaga sobre *cuestiones nuevas,* propias del Perú y de Latinoamérica, que el marxismo eurocentrista de la época no había explicado adecuadamente, porque muchas veces no lo entendía.

Cuestiones como la relación entre la situación agraria (latifundismo) y las alternativas de liberación del indio (la tierra); la función de la servidumbre y de otros elementos feudales en la explotación agrícola capitalista; la transparencia que hay entre la gran propiedad (agroexportadora) y el sistema político imperante (oligarquías); las funciones políticas de las «clases propietarias», es decir problemas propios al continente que no tenían equivalente en otras regiones del mundo.

La contribución de Mariátegui no se detiene allí. Al analizar fenómenos políticos del continente con un método y un sistema de conceptos económicos, sociológicos y filosóficos (que le permite justamente desmontar los hilos explicativos del proceso real), Mariátegui se convierte quizás en el primer científico político del continente. No se podría decir que las ciencias políticas se inician con Mariátegui (el «objeto» político lo precede), pero sí que encuentra en él un riguroso y creativo analista, capaz de adentrarse en el *sustrato* material de los problemas y de los acontecimientos.

Por estas razones, con los ensayos de Mariátegui se produce una *ruptura epistemológica* en la ciencia social del continente; el paso de la afirmación a la demostración, la utilización del método en lugar del discurso retórico, la sustitución de las nociones por los conceptos. Se puede decir que desde entonces hay un ejercicio analítico pre-Mariátegui y otro post-Mariátegui. Gracias a Mariátegui ahora estamos en la *era post-mariateguista.*

No es que haya una excluyente «ciencia social latinoamericana», pero hay una práctica latinoamericana de la ciencia social. Tanto por sus métodos, por sus temas propios, como por su historia, hay una *especificidad* en la ciencia social de América Latina, diferenciada de la que se practica en otras regiones. A la producción de conocimientos en esta disciplina desde una angulación latinoamericana contribuyó notablemente nuestro autor.

Así Mariátegui, como producto social y como individuo, se constituye en cimentador de la ciencia social continental; lo que no quiere decir que todas sus tesis sean válidas, sino que sus errores han tenido un valor constructivo en el progreso solidario de la ciencia. Su discurso puede ser cientificable y sus informaciones, demostrables.

En resumen, Mariátegui no es científico solamente porque haya sido el primero en tratar metódicamente temas sociales, sino que se trataba del primer intento totalizante y estructural, escrito según una racionalidad interpretativa, donde se recurre a un sistema conceptual para sostener la exposición; en fin de cuentas, éstos son los criterios que dan *status* científico a un discurso, lo que no equivale a decir que ese discurso diga siempre verdades, sino que las hipótesis —las interpretaciones— son verificables.

Tanto Mariátegui como Garcilaso hicieron de la realidad la fortaleza a tomar por asalto, el territorio a conquistar para descubrir sus secretos, para entender el sentido de sus transformaciones. Pero hay un doble movimiento: entender la realidad para trascenderla, para darle un destino: construir la nación como nueva realidad colectiva.

Sean *Comentarios* o *Ensayos* el móvil es el mismo: asediar la realidad. Ambos géneros tienen mucho parentesco: florecieron en el siglo XVI y, como lo recordó Germán Arciniegas, no son ajenos a la presencia de América en el mundo. Ambos combinan la observación objetiva y el juicio personal, la apreciación con la comprobación; por eso de Montaigne a Alfonso Reyes, se considera al ensayo «el centauro de los géneros», porque tiene algo de poesía y ciencia.

IV. Interpretar la realidad de hoy: el empirismo político reinante

Los falsos gonzáles-pradistas, repiten la letra; los verdaderos repiten el espíritu.
J. C. Mariátegui

Fundados en Garcilaso y Mariátegui, ¿cómo interpretar la realidad política de hoy? El empirismo excesivo ha sido una de las características de la acción política en el Perú. El sistema institucional existente en el país es muy frágil, con legitimidad escasa, que no atenúa ni encausa el conflicto social, y todavía menos puede *prevenir* los conflictos para que éstos no sean tan explosivos. Es sabido que el Estado no tiene presencia en muchas zonas del país (ni con escuelas, hospitales o servicios públicos, al punto que ni siquiera puede registrar los nacimientos, muertes o casamientos de la población que vive en su territorio). La carencia de una matriz institucional de verdadero contenido nacional, que regule la vida colectiva, facilita que la muchedumbre popular sea fácilmente manipulable por medios for-

males o informales. La idea de plebe[13], como una masa amorfa de personas salidas de las diferentes clasificaciones sociológicas, adquiere aquí relevancia; sabemos que en esa plebe, de una sociedad históricamente tan fusionada, se encuentran las bases sociales de la nación[14]. No es que fueran «desclasados» sino que los paradigmas de la sociología occidental no han llegado a ubicarlos conceptualmente. Puede que no haya «desborde popular» sino que nunca hubo encausamiento nacional de las mayorías. Por ahora es una masa moldeable, de interés electoral. Pero no hay vínculo orgánico entre elector y elegido, entre ciudadano e instituciones; en suma, no hay un verdadero contrato social: el proyecto de vida en común de los ciudadanos.

¿Es posible improvisar en el corto plazo una *clase dirigente nacional* en el Perú? Las clases políticas no se forman en ninguna parte por generación espontánea. Hay factores deliberados y voluntarios. En un país con una fuerte concentración oligárquica del poder económico, conviene a estos intereses una máxima dispersión de la fuerza social, para mejor controlar también el poder político del Estado[15]. Revisando las biografías del personal político que actuó en el parlamento y el ejecutivo en la última década se observa lo siguiente: se trata de figuras fácilmente reconocibles en sus comunidades: médicos, predicadores, profesores de escuela, negociantes prósperos, dirigentes asociativos, artistas, boticarios, periodistas, abogados; en fin, personal atractivo para fines electorales inmediatos. Salvo excepciones, no cuentan con una elevada preparación académica y cuando la tienen no son estudios propios a la formación del hombre de Estado (pocos con formación en ciencias políticas, sociales y económicas, como si no se requiriera ninguna pre-

[13] *Con una pizca de humor, Carlos Franco da cuenta de las señas simbólicas de esta masa plebeya en la ciudad: «se enseñorearon en las calles con sus pantalones acampanados, sus correas con hebillas de metal, sus camisas floreadas y sus polos plenos de inscripciones en un inglés secreto y, a veces, indescifrable. Y educaron a sus hijos, cuando los cupos universitarios se estrecharon, en una vasta y descoordinada multitud de Cenecapes y escuelas técnicas y comerciales. Variaron las reglas culinarias, las modas del vestir, la sintaxis del castellano, los horarios de la ciudad, las rutas del tránsito, la geografía de los emplazamientos, los usos de la relación social. En suma, transformaron la cultura urbana y nacional». En* Socialismo y Participación, *n.° 29: «Nación, Estado y Clases: condiciones del debate en los 80». Lima, marzo de 1985.*

[14] *Con cierta visión optimista, Carlos Iván Degregori consideraba que en esa creciente organización del movimiento popular en los años ochenta se encontraban las bases de la institucionalidad nacional, que estaban en camino de la «forja de un proyecto nacional-popular en el Perú». En los años 90 vemos que esa mayoría electoral votó por Fujimori, y en el momento de los implacables «ajustes estructurales» se encontraba desmovilizada, sin capacidad de reacción organizada. ¿Prueba de que estas masas semiorganizadas no se elevaron a los niveles de la institucionalidad política nacional? Ver «Reflexiones sobre el movimiento popular», en* América Latina 80. Democracia y Movimientos Populares. *Lima, Ediciones DESCO, 1981.*

Al respecto se puede ver también: «Límites y posibilidades de la democracia. El caso de las organizaciones populares del Perú», de Luis Tejada Ripalda, en Economie sociale. Les organisations populaires au Pérou. *París. Cooperative d'éditions de la vie mutualiste, 1993.*

[15] *Cf. el estudio de Eduardo Anaya sobre los grupos de poder económico en el Perú (Lima, Editorial Horizonte, 1990).*

paración idónea para ser estadista). En su mayoría son hombres «políticos» que se hacen a la carrera, que asumen de pronto elevados cargos públicos sin contar con una experiencia acumulada, con pocas lecturas especializadas (la referencia semanal son las revistas *Caretas* y *Olga*), sin hábitos para organizar y trasmitir por escrito sus opiniones o argumentos sobre los problemas del país, más dados a la oratoria y a las «frases ingeniosas» que al cultivo de la reflexión y de una sabiduría política. Ya se sabe, de Lao Tse a Montesquieu, que las decisiones políticas requieren un saber integral, pluridisciplinario. Por eso política y sabiduría van de la mano: es una disciplina destinada al hombre *virtuoso.*

A una nación como el Perú, milenaria en su cultura, enorme en su territorio, accidentada en su geografía (desiertos, cumbres nevadas, jungla, ríos caudalosos, lagos en los rascacielos de los Andes, etc.), laberíntica en su historia, mestiza en sus gentes y su cultura —es decir un país complejo que *no tiene nada de lineal*— contar con un personal político con poco concepto y experiencia le resulta objetivamente imposible que pueda vencer tan difíciles adversidades. Es demasiada tarea para una *élite* improvisada y sin fogueo en la administración de una nación. El primer problema que salta a la vista es el subentendimiento de las complejas realidades del país[16]. Aquí hay un problema grave, pues si a este país complejo se suma hoy las consecuencias del terrorismo, el narcotráfico, la desagregación social, las epidemias, la corrupción, es obvio que no se puede hacer frente a esta situación con las solas armas del empirismo, pues una incomprensión de esta complejidad impide un diagnóstico eficaz, una respuesta acertada. Por eso decíamos antes que el político tiene que tener algo de sabio para poder aprehender una realidad tan difícil de asir y algo de virtuoso para tomar las decisiones más apropiadas.

V. La construcción política de la nación

En el Perú el advenimiento de la República no representó el de una nueva clase dirigente.
J. C. Mariátegui

Hemos visto que hay un desfase orgánico entre las estructuras sociales y la estructura del poder estatal. Los grupos de poder que han «gobernado» el país (François Bourricaud prefiere hablar de «mandones» más que de gobierno) no han construido políticamente la nación, de modo que la notable vitalidad que se advierte en las transformaciones sociales se expresa de modo confuso en términos políticos, según estados de humor y no de conciencia, sin que exista un encausamiento de los cambios sociales por

[16] *La cuestión del subentendimiento de los problemas por parte de las* élites *políticas ha sido desarrollado por Giovanni Sartori, particularmente en su libro* The Theory of Democracy Revisited. *Chathan. New Jersey. Chathan House, 1987.*

parte de una clase dirigente nacional; clase salida de sus propias entrañas, que proponga el proyecto de nación a construir, el diseño de vida en común que desean los nuevos ciudadanos. De otro modo, cada elección («la ilusión electoral»), se convierte en un episodio errático, una «reinvención» periódica del país, sin continuidad ni acumulación de experiencia nacional. Hay más una mentalidad «adánica» que el atesoramiento de una memoria política que sirva a los fines de construcción nacional.

¿Qué es lo que puede dar *permanencia* a una acción política en el Perú? ¿Cómo conformar esa clase dirigente nacional que represente y administre un territorio, una masa poblacional, una historia y un futuro? A fin de cuentas, de lo que se trata es de preservar la continuidad de la nación, en medio hoy de un escenario nacional e internacional turbulento. Se podría pensar que estoy proponiendo la formación de un batallón de politólogos para construir un sistema político, o que sea una *élite* de «políticos profesionales a tiempo completo» los que manden en el país. No; de lo que se trata es de conformar una clase dirigente nacional, competente, honrada, con valores republicanos; quiero decir que en política no se puede seguir improvisando como siempre se ha hecho. Hay que formar a los hombres políticos, darles escuela, para que asuman los valores republicanos: que los mejor preparados sirvan a la nación, que los más íntegros estén en los cargos públicos. Morelos, el prócer mexicano, decía que el hombre público no es más que «un siervo de la nación».

Por razones de trabajo diplomático o intelectual he tratado con las *élites* políticas de diferentes países de la región y donde he advertido cierto espíritu *amateur*, ausencia de sentimiento de hombre de Estado, fue en la *élite* política peruana. No porque en el Perú no haya profesionales altamente competentes y honrados, sino porque éstos no están en los cargos públicos. El país no tiene una cultura política centrada en la concertación y la negociación, sino en la exclusión y el conflicto; no tiene el hábito de convocar a los ciudadanos más capacitados para asumir funciones de gobierno (los educadores e intelectuales peruanos, por ejemplo, son reconocidos por la ONU y la UNESCO, quienes los solicitan para asesorar gobiernos de la región, pero no son convocados por su propio gobierno). Actualmente hay un millón cien mil peruanos en el exterior[17], de los cuales: diez mil médicos de alto nivel , nueve mil ingenieros, ocho mil investigadores universitarios, pero no hay ningún programa deliberado para incorporarlos al destino nacional.

La experiencia pasada y reciente ha mostrado que en casos de crisis graves —conflictos bélicos, colapso económico, guerra, etc.— un país puede encontrar sus alternativas gracias a la cohesión y experiencia de su clase dirigente. Ha ocurrido con México en 1982, cuando sucedió el colapso eco-

[17] *Altamirano, Teófilo,* Éxodo. Peruanos en el exterior. *Lima. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.*

nómico generado por la fuga de divisas: la clase política mexicana se cohesionó en torno a un programa e hizo que la comunidad nacional recuperara la esperanza; en Chile el gobierno de Patricio Ailwyn condujo un rápido proceso de recomposición democrática después de una larga dictadura, gracias a la convocatoria a todos los sectores políticos del país; en Colombia la clase política hace su trabajo para incorporar a la militancia de la guerrilla a la vida política pública, sentando así las bases de la pacificación nacional; en Brasil hubo un proceso constitucional ejemplar para destituir al presidente de la república por falta de transparencia en el manejo de los fondos públicos; en El Salvador se llevó a cabo una negociación intachable entre los diversos políticos para desarmar pacíficamente a la guerrilla y llevarla a participar abiertamente en la vida política.

El antiguo presidente Salinas de Gortari tiene razón cuando señala que «en América Latina hay talento político». En el Perú, cuando vemos que el pivote de la «estrategia» contra el terrorismo consistía en poner precio a la cabeza del líder senderista, y que la única invitación a la participación ciudadana era la delación, uno se queda desconcertado. Por hacer lo urgente y no lo importante, la *élite* política peruana olvida que es necesario tener una política nacional de pacificación y desarrollo social, que éstos no son meros problemas de «presupuesto» sino de redistribución de la legitimidad del Estado. Escaso de recursos, el gobierno elegido necesita «repartir» su legitimidad entre las organizaciones populares para lograr una movilización nacional con alta participación social en todos los órdenes: para ello debe contar, entre otras, con una política destinada a la población joven, para evitar que sea reclutada fácilmente por Sendero; con que la educación nacional promueva los valores de la paz y la comprensión nacional, a fin de evitar los racismos latentes; en fin, que se debe promover la participación activa de los movimientos indigenistas, de las mujeres, de los pobladores de Pueblos Jóvenes. En el Perú hay sectores civiles y militares que desde hace muchos años reflexionan sobre estos problemas.

Decíamos que la tradición republicana reclama que los mejores hombres deben servir a la nación; estos hombres no están en el poder. El país atraviesa por complejos problemas de orden económico, psicosocial, diplomáticos, de seguridad pública, de salud pública, etc., pero los que saben de estas cosas no están en los cargos de decisión del gobierno. Lo que se observa es una falta más de *conexión orgánica* entre la inteligencia y el poder, entre los intelectuales y profesionales, como categoría social, y los mandos del país. Funcionarios sin imaginación y concepto están al mando de importantes dependencias públicas. A diferencia de otros países, los intelectuales peruanos no han tenido la ocasión de intervenir directamente en la dirección del país, pero tienen a su favor haber acumulado un valioso

conocimiento de los problemas que los puede llevar a plantear y resolver los mismos. Resultado de la complejísima realidad peruana, se ha desarrollado una escuela experimentada de científicos sociales (émulos de Mariátegui «que repiten el espíritu, no la letra») reconocidos internacionalmente, pero es sorprendente ver que ninguno de ellos está vinculado orgánicamente con las instancias gubernamentales que se ocupan de estos problemas. Este saber acumulado no pasa a niveles institucionales. Se produce aquí una paradoja: los que tienen un entendimiento de los problemas no tienen poder para actuar sobre ellos, y los que tienen un subentendimiento actúan frente a los problemas como pueden, con los resultados ya conocidos. Una prueba más de la necesidad de establecer canales de intervención del saber acumulado por la sociedad civil en los niveles de decisión del Estado.

En el caso peruano es todavía más flagrante la precariedad con que actuaron las *élites* políticas, pues se trata de un país que contó con brillantes pensadores de la política, de un gran nivel y de impacto continental: de tendencia social-cristiana, como Víctor Andrés Balaúnde, que presidió la Asamblea de Naciones Unidas en 1948; nacionalistas revolucionarios como Haya de la Torre, que dio nacimiento al movimiento Alianza Popular Revolucionaria Americana en 1928; indigenistas como Luis E. Valcárcel, que promovía la matriz andina como base del proyecto nacional; socialistas creativos como José Carlos Mariátegui, que con su vida y su obra inspiró a los movimientos de izquierda latinoamericana. Y recientemente, corrientes de ideas nacidas en el Perú como la teología de la liberación (Gustavo Gutiérrez) o la filosofía de la liberación (Augusto Salazar Bondy, Francisco Miró Quesada), no han sido cuerpos de ideas que hayan servido a formar las *élites* políticas peruanas, de modo que se puede decir que todo este valioso ideario atesorado a lo largo del siglo no se tradujo hasta ahora en experiencia política concreta.

Hay pues una rica tradición intelectual que no ha alcanzado todavía los niveles del poder, en gran parte porque el acento ha sido puesto en la función «esclarecida» de los individuos más que en una educación política de los grupos o movimientos sociales (en este sentido el fervor cuasi religioso de los adeptos de Haya de la Torre, Mariátegui o Abimael Guzmán es semejante).

Y, ciertamente, el Perú cuenta con grandes individualidades. Hay personalidades notabilísimas en las distintas esferas, pero que no se conciertan para una acción conjunta de la construcción nacional. Hay un ex-jefe de Estado como Fernando Belaúnde, patriarca de la política peruana, que poco a poco convierte su experiencia de estadística en fuente de enseñanza para las nuevas generaciones. Contamos con hombres de la talla de Javier Pérez de Cuéllar, descollante secretario general de la ONU, pero por contraste el país no cuenta con una diplomacia visionaria y moderna. Tenemos

un escritor reconocido como Mario Vargas Llosa, pero cuando fungió de candidato no supo interpretar las difíciles realidades del Perú profundo. A la expectativa, un político joven y proteico como Alan García, que cuando presidente prefirió la vistosidad de las decisiones que las decisiones transparentes, meditadas para el largo plazo. Hay notables constitucionalistas en todos los partidos, pero se les escapan de las manos y de sus leyes las realidades sociales del país. En fin, una *colección* de personalidades brillantes, pero con quienes no se puede hacer una clase dirigente, porque no existe ese principio de concomitancia, de concordancia (lo que Kant llamaba el principio de finitud, de acabado), para que las partes funcionen como un todo, es decir como un sistema.

¿Cómo crear ese ideario nacional, ese patrón mínimo de coincidencias, que sea lo que cohesione y mueva el sistema político? ¿Qué ideas y movimientos sociales pueden ordenar y dar sentido nacional a la acción individual de los hombres? Ciertamente, a veces un partido, un individuo o un equipo de gobierno pueden tener capacidad de convocatoria para articular la acción de la colectividad y las instituciones civiles en el Estado. Pero evitemos ser providencialistas y veamos por la experiencia histórica cómo han hecho los otros países para construir una institucionalidad política estable. Para estos casos, el estudio de los sistemas políticos comparados resulta de gran utilidad.

VI. Democracia plebeya: consagración de la nación

...mientras no sean sino una masa
inorgánica, una muchedumbre dispersa, serán
incapaces de decidir un rumbo histórico.
J. C. Mariátegui

¿Por qué el Perú aparece como un país laboratorio, un paradigma para sindicar a un país en «crisis»? ¿Se trata realmente de una crisis, algo efímero y episódico, o se trata más bien de un proceso histórico inconcluso en la construcción del Estado-nación? La pregunta legítima que aflora es: ¿las sociedades nacen y crecen de modo espontáneo, o hay fuerzas sociales que las construyen, las equilibran y les dan destino? Al contrastar las soluciones que se dieron en el Perú antiguo con las que se ensayan hoy en día, uno queda sorprendido de la discontinuidad total. No hay que olvidar que se trata de un país con antiguas tradiciones comunitarias, que resolvió en el pasado complejos problemas de implantación territorial, tuvo un genio tecnológico para lograr una expansión agrícola en una geografía accidentada, utilizó un mecanismo fluido de movilización social para las gran-

des construcciones y servicios públicos; en fin, que tuvo formas propias y creativas de regulación política y social, al punto que los reformistas europeos del siglo XVII y XVIII (los precursores de la ciencia política actual) lo consideraban como un modelo novedoso de relación hombre-Estado naturaleza[18].

Esta rica herencia histórica, latente en la *memoria colectiva,* otorga una densidad a los problemas socioculturales del país: el vigoroso proceso de mestizaje que se produjo en todos los órdenes a lo largo de cinco siglos, ha roto con todas las clasificaciones «científicas» convencionales para ubicar al hombre peruano por razas, por clases sociales o por entidades culturales. Lo más confortable ha sido llamarlos «desclasados». Con ímpetu emerge hoy un conglomerado social que construye su propia centralidad y sus propios valores, y que se puede identificar como plebe. Es necesario dar a esta noción un *estatuto conceptual.* Históricamente se advierte que fue la plebe la protagonista mayoritaria de las revoluciones sociales. Así ocurrió con la revolución francesa, fue el *tiers état* que en una alianza difusa con los escapados de la aristocracia, de la burguesía, y el llamado bajo pueblo, protagonizaron los hechos (no la ideología) de esta revolución. En la revolución rusa fue semejante el proceso: una alianza indefinida de obreros, campesinos, soldados, estudiantes, y toda clase de marginados de las clasificaciones sociales. En la revolución mexicana ocurre de igual modo, una vasta alianza de actores sociales en el que el *pelado,* los *peladitos* —es decir los desprovistos de todo, las masas pobres— tienen un rol protagónico; y en Cuba y Nicaragua fue parecido. Son estas masas las que ponen los muertos y los héroes anónimos de las revoluciones. Han sido los historiadores y los ideólogos quienes, tras los hechos, han dado una versión aséptica y ordenada de estas convulsiones sociales protagonizadas por la plebe.

Pero no todas las revoluciones son ruidosas y espectaculares. Las hay silenciosas y subterráneas. Los profundos cambios sociales, la intensidad de la migración, la reformulación de patrones culturales y económicos, las estrategias de supervivencia para vencer los acechos de la pobreza y el hambre, han hecho aflorar a la luz pública nuevos actores de la política, la cultura y la economía peruanas. La plebe siempre se desborda hasta que alcanza los niveles oficiales de la conducción de la sociedad; entonces se institucionaliza. Algo de esto es lo que está ocurriendo en el Perú[19].

Esta referencia a la plebe o a la sociedad plebeya tiene su razón de ser en el Perú. El Perú nacido de la independencia de España (1821) fue calificado certeramente por los historiadores de república aristocrática, porque era gobernada por un selecto grupo de familias criollas desde Lima, despreocupándose del Perú popular y del inmenso territorio que heredaron. Buena parte de este territorio lo perdieron en guerras con países vecinos,

[18] *Montiel, Edgar. «Amérique-Europe: le miroir de l'altérité», en* Diogène, *n.° 159. París. UNESCO/Gallimard, 1992, pp. 28-40.*

[19] *Es ese conglomerado humano —sumatoria de razas, culturas, religiones, tradiciones sin perfiles identitarios definidos— el que hizo posible que Alberto Fujimori alcanzara el 60 por ciento del voto ciudadano. Fujimori fue un candidato revestido de símbolos para la masa electoral: migrante, mestizo a su manera, ligado al campo (ingeniero agrícola), beneficiado del prestigio de honrados y de trabajadores que tienen los «chinos» en el Perú, maestro, paciente, parco y resuelto (antimodelo del «criollo limeño», inconstante y hablantín). No digo que se hayan verificado luego estos rasgos en el personaje, pero los sugirió y generó un mecanismo de identificación con la masa electoral. Adhesión todavía más evidente cuando el candidato del Perú formal, Mario Vargas Llosa, mantuvo una línea de conducta que lo identificaba como el candidato de los «blanquiñosos».*

y con esa masa popular no construyeron la nación como categoría política. En el siglo XX se siguió hablando (Jorge Basandre, Pablo Macera, Alberto Flores Galindo) de este tipo de régimen como el de una oligarquía señorial, caracterizada por la indiferencia ante las profundas transformaciones sociales. Carlos Franco, por su parte, en sus «exploraciones a la otra modernidad», muestra la fuerza actual de la plebe urbana en la nueva configuración social y política del Perú[20]. Podemos sostener la validez histórica del concepto de plebe porque los resultados de una investigación de tipo histórico sobre los derechos de indios, negros, mestizos, criollos y españoles pobres durante la conquista y el coloniaje, nos llevaron a la conclusión de que esa plebe constituía la gran preocupación de los virreyes[21]. En ellos veía el poder colonial el germen de la futura nación peruana independiente, por ello virreyes como Toledo en el siglo XVI, Luis de Velasco en el XVII, o Gil de Taboada en el XVIII, se preocuparon de impartir expresamente Cédulas Reales para «encomendar» indios, «asentar» a los negros, «avasallar» a los mestizos y españoles pobres (que los había en buena cantidad), es decir una vasta empresa de permanente y riguroso control social, porque el gran problema para el poder colonial era que esta masa era inasible, incontrolable. El virrey Hurtado de Mendoza, por ejemplo, llega a restringir la entrada de negros e indios en Lima. Parte de esta estrategia era separar drásticamente a indios de negros. La plebe alzada en armas era la pesadilla de los jerarcas del virreinato (como lo mostró el levantamiento de Túpac Amaru II), como lo fue también para la república aristocrática. Tras cuatro siglos de una presencia pujante, esta plebe aflora hoy en todos los ámbitos de la sociedad. Pero seguirá como una masa amorfa, como estuvo siempre, si no encuentra una direccionalidad, una arquitectura institucional, que la convierta en fuente social de la nación moderna.

La democracia como sistema político es un asunto de pueblos, de mayorías, pero en el que cada individuo cuenta como ciudadano, como elector. En la esencia de la idea democrática está la soberanía popular como fuente absoluta de legitimidad del poder público; por eso esta masa de electores puede decidir, en democracia, el rumbo del país. De esa masa ciudadana deberán salir las nuevas clases dirigentes; el enorme desafío es elevar esa plebe a la institucionalidad política, a conformar el proyecto nacional. La formación de este nuevo personal político, la construcción del sistema político que los integre y represente, constituyen los imperativos para crear un Estado nacional estable y duradero.

Continuando sus propias experiencias históricas, las masas empobrecidas del Perú actual han formulado sus estrategias de sobrevivencia, sus modalidades de intervención política, basándose en la reciprocidad (que es mucho más profunda que la solidaridad), para hacer frente a las adversida-

[20] *Franco, Carlos.* La otra modernidad. Imágenes de la sociedad peruana. *Lima. CEDEP, 1991.*

[21] *Una revisión histórica sobre la condición jurídica y social de los negros durante la conquista y la colonia, me permitió visualizar nítidamente la enorme preocupación política del virrey por el control social estricto de las masas plebeyas (indios, negros, zambos, cuarterones, pardos, libres, mestizos, españoles pobres y criollos) como requisito indispensable para el mantenimiento del orden económico y político colonial. Esas multitudes plebeyas han sido ayer como hoy, dinámicas e incontrolables en sus transformaciones sociales y culturales. Este repaso histórico nos pareció insalvable desde el punto de vista metodológico para poder hablar con propiedad —en términos culturales y filosóficos— sobre identidad del hombre peruano y del tipo de humanismo que se requiere para su liberación integral. Se pueden consultar nuestros ensayos: «Los negros en las leyes del conquistador», en* Socialismo y Participación, *n.º 58, Lima, junio de 1992; y también «Los negros en el mundo andino», en* Cuadernos Americanos, *n.º 36, México, noviembre de 1992; como «De L'Afrique aux Andes. Conquête et identité américaine», en* Diogéne, *164, Paris 1993.*

des de hoy. No porque crean en una ilusa «utopía andina», como han creído algunos historiadores, sino porque simplemente continúan una tradición ancestral que les es familiar y que existe aún. Estas experiencias de reciprocidad han tomado en la urbe diferentes formas: empresas familiares, cooperativas de producción y consumo, asociaciones para la olla popular, campaña del vaso de leche para los niños, los botiquines populares, las ferreterías comunitarias, la autoconstrucción por grupos de vecindad y múltiples formas, que en las actuales circunstancias de abandono del Estado de sus obligaciones sociales y de los ajustes lanzados por el neoliberalismo, estas formas de cooperación social resultan decisivas para la supervivencia de la población.

Estas experiencias han forjado una generación de líderes y dirigentes populares fogueados en las luchas y quehaceres cotidianos, experimentados en sus gestiones, con sus estilos de conducción inmediatistas y parcelares (calificados de «basistas» por algunos sociólogos), pero, a fin de cuentas, han ido acumulando una experiencia valiosa para la gestión y dirección de sus movimientos. Algunos han sido ya alcaldes y diputados. De esta generación de dirigentes salen y saldrán los nuevos contingentes de la clase dirigente del país. No se trata de restar sino de sumar: habrá que sumar las «individualidades» de la política formal con las nuevas figuras del movimiento popular. Hay que ir al encuentro de las corrientes dirigenciales venidas de abajo con las que vienen de arriba. En esta articulación orgánica reposa la posibilidad de construir la *élite* dirigente nacional. Nacional porque no puede haber una relación de exclusión sino de concomitancia, de comunidad[22].

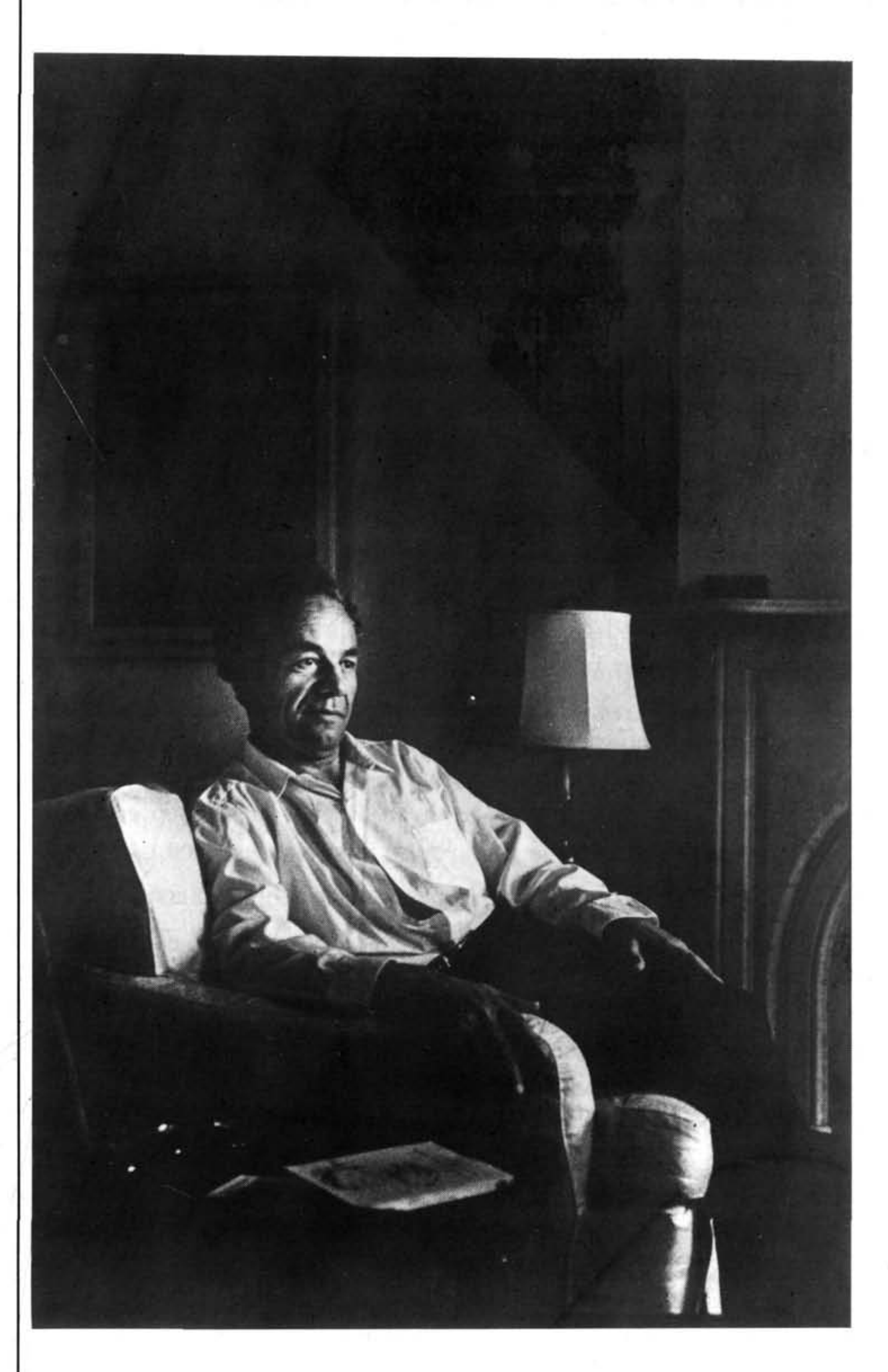
Al concluir estas reflexiones sobre el Perú de hoy, en el que he procurado emular a Mariátegui no en la letra sino en el espíritu (como él hizo con González Prada), que se me permita decir del Amauta, en esta hora estelar de su centenario, lo que él dijo de su ilustre ancestro en la aventura de interpretar al Perú:

> Es, históricamente, el primer peruano... en Garcilaso se dan la mano dos edades, dos culturas. Pero Garcilaso es más inka que conquistador, más quechua que español. Es, también, un caso de excepción. Y en esto residen precisamente su individualidad y grandeza.
>
> *Siete ensayos*

Individualidad y grandeza de dos eminentes constructores de la nación.

Edgar Montiel

[22] *Ver el debate entre Teresa Tovar («Los nuevos actores del movimiento popular») y María Rosa Boggio («El reto de una participación articuladora»), en* El Perú del futuro: responsabilidad de hoy. *Lima. CEP. 1991.*



Nicanor Parra en 1969
(Foto: Jesse A.
Fernández)

Nicanor Parra y la guerrilla literaria

Descifrando «Advertencia al lector»

Advertencia al lector

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
Aunque le pese,
el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿respondió acaso de su herejía?
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
¡En qué forma descabellada!
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
menos aún la palabra dolor,
la palabra torcuato.
Sillas y mesas sí que figuran a granel,
¡ataúdes! ¡útiles de escritorio!
lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los mortales que hayan leído el *Tractatus* de Wittgenstein
pueden darse con una piedra en el pecho
porque es una obra difícil de conseguir:
pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,

sus miembros se dispersaron sin dejar huella
y yo he decidido declarar la guerra a los *cavalieri della luna.*

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
«¡las risas de este libro son falsas!», argumentarán mis detractores,
«sus lágrimas, ¡artificiales!»
«En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza.»
«Se patalea como un niño de pecho.»
«El autor se da a entender a estornudos.»
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

«¿A qué molestar al público entonces?», se preguntarán los amigos lectores:
«Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡qué podrá esperarse de ellos!»
Cuidado, yo no desprestigio nada
o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
me vanaglorio de mis limitaciones
pongo por las nubes mis creaciones.

Los pájaros de Aristófanes
enterraban en sus propias cabezas
los cadáveres de sus padres
(cada pájaro era un verdadero cementerio volante)
A mi modo de ver
ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Introducción

En cualquier historia de la poesía hispanoamericana del siglo XX, el año 1954 destaca como un momento decisivo. Consagradas las rupturas y las autoproclamaciones iconoclastas de los años vanguardistas, el tono épico y militante de *Canto general* dominaba el horizonte poético más re-

ciente del continente. En 1954, sin embargo, *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra señala un cambio radical de rumbo, combinando la claridad expresiva con una ironía mordaz. A partir de entonces, gran parte de la poesía hispanoamericana ha abrazado las posibilidades de un lenguaje coloquial y de cierto humorismo, reclamadas y abiertas por el libro de Parra.

Este estudio se dedicará al análisis de «Advertencia al lector», el primer poema de la tercera —antipoética— sección de *Poemas y antipoemas,* y el único texto en el libro de contenido netamente metapoético. Es la primera piedra lanzada por la rebeldía antipoética, la primera declaración de principios en la trayectoria de Parra. No obstante, a pesar del interés suscitado por este texto entre los críticos, nadie ha explicado la gran extrañeza que presenta dentro del corpus antipoético, dado su uso reiterado de alusiones culturales herméticas y aparentemente contrarias al anhelo de comunicación tan característico en Parra. Mediante un análisis detallado del texto, leeré estas alusiones como una serie de jugadas, cifradas en clave, que desafían la hegemonía de los tres grandes poetas chilenos: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda.

La guerrilla literaria

En 1954, las propuestas antipoéticas de Parra surgieron en un mundo literario dominado por tres grandes figuras: Pablo Neruda, recién llegado del exilio, y en su apoteosis después de la publicación triunfal de *Canto general;* Vicente Huidobro, muerto en 1947, pero cuyo legado poético seguía vivo en poetas como Eduardo Anguita y Gonzalo Rojas, y en los sobrevivientes del grupo surrealista de *La Mandrágora;* y Pablo de Rokha, polemista empedernido, poeta siempre marginal, nunca plenamente realizado, pero convencido de su propia superioridad. Estos tres poetas eran los contrincantes de una larga «guerrilla literaria», promovida y fomentada en artículos y textos literarios dentro del mundo cultural chileno e internacional, que la escritora Faride Zeran ha examinado en su libro *La guerrilla literaria.* La polémica entre los tres escritores se agudizó intensamente en el año 1935, con la publicación de la *Antología de poesía chilena nueva* —preparada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim—, en cuyas páginas se otorgó el mayor espacio, en este orden: primero a Huidobro, luego a Neruda, y en tercer lugar a de Rokha. La ira de este último se revolcó en una serie de cartas publicadas en el periódico *La Opinión,* contestadas cada una con la gracia incisiva de Huidobro. Simultáneamente, una revista de Huidobro publicó juntos el «Poema 16» de Neruda y el «Poema 30» de Tagore, cuya semejanza inconfundible condujo a acusaciones de plagio

contra el poeta chileno. El tono subido y la lucha furibunda de la guerrilla se ven en las siguientes citas, tomadas de los libros de Zeran y de José de la Fuente, y todas de los años 1935-1937.

Pablo de Rokha contra Vicente Huidobro

[La poesía de Huidobro es] el arte del pequeño-gran burgués ocioso, millonario y viñatero, que se divierte elaborando caligramas, CREACIONES y jeroglíficos, a costillas del inquilinaje de sus haciendas.

Vicente Huidobro contra Pablo de Rokha

Pablo de Rokha se cree revolucionario y su actitud es eminentemente antirrevolucionaria, personalista y ególatra.

Pablo de Rokha contra Pablo Neruda

Pablo Neruda es el poeta de lo turbio y lo pegajoso y lo vago y lo agonizante del ser, el poeta de la decadencia burguesa, el poeta de los fermentos y los estercoleros del espíritu y la literatura.

Vicente Huidobro contra Pablo Neruda

Pienso que el deber de todo escritor es acercarse al proletariado, estudiar sus problemas, sus luchas, sus reivindicaciones y aprender humildemente a servir la gran causa de la revolución, o sea de la justicia. Esto aunque le pese al señor Neruda y sus compinches que son tan finos y tan sutiles que la vista de un obrero les ataca los nervios.

> Ataquemos a Huidobro, calumniemos a Huidobro.
> Si los jóvenes no admiran a Neruda es culpa de Huidobro.
> Si hay un poeta en Magallanes que encuentra viejo y pasado a Neruda es culpa de Huidobro.
> Si hay un poeta en Arica que encuentra los versos de Neruda romanticones y azucarados es culpa de Huidobro.
> Calumniemos a Huidobro, ataquemos a Huidobro. Se publican algunos artículos, se preparan trampas y celadas, etc., etc.
> Los Compinches de Neruda empiezan su campaña subterránea de mentiras y de intrigas. Un día Huidobro se cansa o amanece de mal humor y se decide a hacer estallar el absceso de intrigantes, capitaneados por Tomás Lagos y Diego Muñoz.
> ¿Es que mi presencia en el mundo es un obstáculo para la felicidad del señor Neruda y sus amigos?
> Siento mucho no poderme suicidar por el momento.

Pablo Neruda contra Vicente Huidobro y Pablo de Rokha

> Y me cago en la puta que os malparió,
> Derokas, patíbulos,
> Vidobras,
> ...comunistas de culo dorado.

Pablo Neruda contra Vicente Huidobro

No sé cómo un aristócrata puede escribir poesía.

Vicente Huidobro contra Pablo Neruda

No veo cómo haya que ser hijo de cocinera para escribir poesía.

En los años cincuenta, cuando Neruda ya destacaba como el poeta mayor, consagrado nacional e internacionalmente, las luchas de la guerrilla literaria continuaban. Varias odas de Neruda, entre ellas «Oda a la envidia», parecen tener como blanco a Pablo de Rokha; mientras tanto, éste preparaba una obra monumental, *Neruda y yo*, publicada en 1955 y dedicada exclusivamente a criticar, calumniar e insultar a Neruda.

El trío de Huidobro, de Rokha y Neruda se impuso en el mundo cultural chileno, desde luego, por su inmenso valor literario. Como afirma Leonidas Morales: «Fueran o no conscientes de ello, para los jóvenes la tarea consistía primariamente en un desafío: derrotar con otras fórmulas, y sin negar la grandeza del adversario, el 'barroquismo', el énfasis cósmico, el gigantismo de los poetas anteriores (Huidobro, Neruda, de Rokha)» (1972, 29). Sin embargo, más allá de su influencia puramente literaria, la presencia de los tres poetas y sus seguidores en la lucha titánica por ser el primero, el mejor y el mayor, dominaba todo la producción poética chilena, y cada nueva obra entraba y tomaba posición, inevitablemente, en este campo de amistades y hostilidades.

La antipoesía y la guerrilla literaria

En textos posteriores a *Poemas y antipoemas*, Parra se refiere en varias ocasiones a los tres poetas de la guerrilla. Más conocidos son los versos de «Manifiesto», cuya condenación se dirige claramente a Huidobro, Neruda y de Rokha:

> Nosotros condenamos
> —Y esto sí que lo digo con mucho respeto—
> La poesía de pequeño dios
> La poesía de vaca sagrada
> La poesía de toro furioso.

Los tres son nombrados juntos también en el poema «No me conformo con la vi(u)da», que sirve como prólogo al estudio de Grossman (1975, xxi-xxiv), y en «La cueca de los poetas», escrita por Nicanor y cantada por su hermana Violeta: este texto ve la poesía como una carrera, en la que Gabriela Mistral «es buena», Pablo de Rokha también, Huidobro «vale el doble o el triple», pero «no cabe duda / el más gallo se llama / Pablo Neruda». En los dos últimos versos, la canción se dirige a Neruda con una advertencia: «Corre que ya te agarra / Nicanor Parra» (Zeran 1992, 113). Un cuarto texto es «Canto Primo», de *Hojas de Parra*, una parodia de la *Divina Comedia* en la que el león, la loba y la pantera que miraban al hablante antipoético «como queriendo desayunarse conmigo», corresponden nueva-

mente a los poetas de la guerrilla literaria. Estos cuatro textos son prueba de la conciencia que tuvo Parra del poder de Neruda, Huidobro y de Rokha, no sólo en su poesía, sino en la distribución de fuerzas dentro del campo literario chileno.

Nicanor Parra no era un «independiente» con respecto a la guerrilla literaria, en el año de *Poemas y antipoemas:* era de la «banda» de Neruda, y éste le brindó un apoyo fundamental. Por un lado, en palabras de Parra: «cuando yo leí los primeros antipoemas en la casa de él, no recuerdo a propósito de qué, la única reacción medianamente simpática fue la de Neruda» (Morales 1991, 86). Por otro, Neruda escribió un elogio de Parra para la solapa del libro:

> Entre todos los poetas del sur de América, poetas extremadamente terrestres, la poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios o redondear como una vasija el canto con las sutiles líneas de la gracia. (Quezada 1992, 159)

Desde luego, el elogio suena más apropiado para la poesía de Neruda mismo que la de Parra, pero significa, no obstante, el respaldo inequívoco de un poeta consagrado, una especie de protección para la entrada polémica del antipoeta en las tensiones y peleas del campo literario.

El título *Poemas y antipoemas,* y la misma estructura del libro en tres secciones, una de poesía más bien tradicional, otra de transición, y la tercera de antipoesía, consiguen limitar la actitud iconoclasta de los antipoemas. Estos vuelven a la primera sección para desconstruir sus presupuestos en una especie de autofagia poética, que conlleva la contención y la neutralización del aporte crítico contra otros poetas o poéticas. Es sólo en «Advertencia al lector» que la propuesta antipoética sale del marco del libro, y lanza sus críticas explícitamente a conceptos poéticos foráneos.

«Advertencia al lector» como antiarte poética

La visión crítica más global y totalizadora de la antipoesía es la de Iván Carrasco, en su libro *Nicanor Parra: La escritura antipoética.* El estudioso chileno lee «Advertencia al lector» como una especie de «antitexto» de los manifiestos vanguardistas y las artes poéticas de Huidobro, Neruda y Borges (1990, 46). Es una «antiarte poética», caracterizada por su «antilenguaje» y por su orientación escéptica, nihilista, absurda y ambigua; su posición anarquista «intenta destruir la poesía, pero sin tener un proyecto positivo de sustitución» (130-131).

Habría que señalar, sin embargo, que el texto exige un nuevo vocabulario en que «sillas y mesas sí que figuran a granel, / ¡ataúdes!, ¡útiles de escritorio», es decir, una nueva temática y un nuevo lenguaje que sustituyeran las formas poéticas vigentes. Además, parece inadecuada la noción de «antiarte poética» — noción que proviene inevitablemente de la rígida definición que Carrasco impone a la antipoesía, en el sentido de que TODOS los antipoemas, POR DEFINICIÓN, tienen que 1) homologarse con un «antitexto», 2) invertir este antitexto, y 3) distorsionarlo satíricamente (26). Hay poco esfuerzo visible para «homologarse» con y luego invertir textos como las artes poéticas de Huidobro y Neruda; al contrario, parece más útil —más enriquecedor— destacar los rasgos semejantes que comparte el antipoema con el texto metapoético de Ezra Pound, «Salutation the Second». Esta relación (inter)textual parece particularmente relevante, dado que Parra escribió su texto durante, o poco después de su estancia de dos años en Oxford, donde conoció la poesía de los grandes *modernists:* Pound, T.S.Eliot y Auden. «Salutation the Second» contiene el mismo tono irónico de «Advertencia al lector», y también representa los comentarios de críticos imaginarios que protestan contra la nueva poesía del autor (como los «detractores» del chileno):

> Observe the irritation in general:
> «Is this», they say, «the nonsense that we expect of poets?»
> «Where is the Picturesque?»
> «Where is the vertigo of emotion?»
> «No! his first work was the best».
> «Poor Dear! he has lost his illusions».
> (Pound 1952, 94)

La semejanza con este texto puede hacernos creer que Parra tenía en mente la poesía de los dos *modernists,* Pound y Eliot, cuya obra rebosaba de alusiones culturales y obscuras. Así se explicaría la carga de alusiones culturales en «Advertencia al lector», con sus referencias nada «claras» o fáciles a Sabelius, Wittgenstein, el Círculo de Viena, Hernán Cortés, el alfabeto de los fenicios y Aristófanes. Federico Schopf usa el poema como su ejemplo para asertar que «no puede decirse que el discurso antipoético no plantee exigencias al lector» (1986, 132). Sin embargo, es importante notar que éste es el único texto en *Poemas y antipoemas* que contiene tales recónditas alusiones, y en toda la trayectoria de Parra no veo ningún otro que plantee tantas exigencias.

No basta, a mi juicio, interpretar el uso de alusiones culturales, yuxtapuestas a coloquialismos y banalidades, como una parodia de la solemnidad académica de otros textos metapoéticos. Llama la atención, por ejemplo, que las artes poéticas de Huidobro y Neruda —que constituyen, para

Carrasco, el modelo para la «anti artepoética» de Parra— carecen de alusiones culturales. Mejor, creo yo, sería seguir el precedente consagrado por Eliot en sus notas a *The Waste Land,* indagando la naturaleza y el contexto original de cada alusión, para emprender una reconstrucción hipotética del sentido —de uno de los sentidos— del texto.

Según mi lectura, el uso de alusiones recónditas en «Advertencia al lector» responde a la necesidad de disfrazar uno de los sentidos básicos del texto. Una vez descifrado este sentido oculto, se verá que el poema constituye un rechazo vehemente de los tres maestros de la poesía chilena y de la guerrilla literaria: Huidobro, Neruda y de Rokha.

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
aunque le pese,
el lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿respondió acaso de su herejía?
Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
¡En qué forma descabellada!
¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!

El poema empieza con esta alusión a Sabelius, un teólogo del tercer siglo después de Cristo, expulsado de la Iglesia por hereje. Se formula una correspondencia directa entre Sabelius y el antipoeta: ambos humoristas y ambos herejes, emprendidos en un enfrentamiento rupturista con los cánones establecidos. Sabelius no pudo responder de su herejía, puesto que él y sus enemigos (sobre todo el Papa Calixto) usaron códigos lingüísticos tan distintos, que le habría sido imposible explicarles su pensamiento, sin basarse en un «cúmulo de contradicciones». De la misma manera, el antipoeta se niega a responder de las molestias que ocasione su texto, y afirma que el lector simplemente tiene que darse por satisfecho. Más adelante en el poema, el antipoeta invitará al lector a quemar sus naves y adoptar definitivamente el nuevo código de la antipoesía, incompatible con los códigos vigentes.

La herejía de Sabelius consistió en su cuestionamiento de la existencia de la Santísima Trinidad, y en su creencia que el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo eran nada más que manifestaciones distintas del mismo Dios. Según el antipoeta, este cuestionamiento era una reducción a polvo del dogma trinitario. Por analogía, podríamos decir que la antipoesía procura reducir a polvo el dogma de la poesía chilena; o, más correctamente, el dogma de la «Santísima Trinidad» de la poesía chilena, porque los constituyentes de la Trinidad cristiana corresponden nítidamente a los tres poetas de la guerrilla literaria. En la siguiente estrofa, el antipoeta afirma que «a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos». ¿No será este cielo el del pequeño dios de Huidobro y de sus hermanos-enemigos igualmente di-

vinos, el mismo Olimpo que resurgirá, años después, en «Manifiesto», con el grito de que «los poetas bajaron del Olimpo»?

> Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
> la palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,
> menos aún la palabra dolor,
> la palabra torcuato.
> Sillas y mesas sí que figuran a granel,
> ¡ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
> lo que me llena de orgullo
> porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

Los «doctores de la ley» parecerían corresponder a los que acusaron a Sabelius de hereje, pero habría que preguntar cuál era exactamente este *establishment* contrario a la antipoesía. Los primeros vanguardistas se habían rebelado contra los gustos poéticos de la academia y de la burguesía, la poesía modernista y premodernista institucionalizada dentro de la sociedad de los comienzos del siglo. En los años cincuenta, sin embargo, el panorama poético había cambiado. Como afirma Octavio Paz, en estos años surgió una especie de «vanguardia *otra,* crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia» (1990, 209). En un contexto chileno, esta vanguardia institucionalizada era, desde luego, la poesía de los «guerrilleros literarios».

«Advertencia al lector» explica los motivos por los que el libro de Parra «no debiera» publicarse: la ausencia de las palabras arco iris, dolor y torcuato. Normalmente, los críticos han visto en estas tres palabras la cómica incongruencia de la yuxtaposición de «torcuato» —un nombre que significa «tonto» en el habla popular chilena— con las otras palabras «poéticas». Sin embargo, me parece factible leer estas palabras como signos de los tres poetas chilenos de la guerrilla.

«Arco iris» es una de las palabras predilectas dentro del reducido léxico de Huidobro, barajada en una variedad de contextos lingüísticos «creados» en su poesía, y empleada en ejemplos arquetípicos dentro de sus manifiestos. Así en *Ecuatorial,* «sobre un arco iris / un pájaro cantaba» (1964, 294), y hacia el fin del poema el arco iris aparece como un símbolo de la esperanza: «ALFA / OMEGA / DILUVIO / ARCO IRIS / Cuántas veces la vida habrá recomenzado» (301). En el manifiesto «El creacionismo», el poeta explica el creacionismo con el siguiente ejemplo: «cuando escribo "El pájaro anida en el arco iris", os presento un hecho nuevo, algo que jamás habéis visto, que jamás veréis, y que sin embargo os gustaría mucho ver» (674). Asimismo, escribe en «La poesía» que «yo tengo el derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris» (654).

La palabra dolor caracteriza la poesía de Neruda antes de su «conversión política» en 1936. Así lo vio Parra en un discurso de 1962, cuando dividió el «proceso de desarrollo» de Neruda en tres etapas:

> La primera etapa es la del dolor: «Ah mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano» *(El Hondero Entusiasta)*.
> La segunda etapa corresponde al ensimismamiento producido por el dolor reiterado e ininteligible: «El corazón pasando un túnel oscuro, oscuro, oscuro» (De Sólo la Muerte, *Residencia en la Tierra*).
> Y la tercera es la etapa de la curación por el método marxista: «Me has hecho ver la claridad del mundo y la posibilidad de la alegría» (A mi partido, *Canto General*).
> (Parra 1962, 20-21)

Por su lado, la palabra «torcuato» correspondería al uso del lenguaje popular en la poesía de Pablo de Rokha. Afirma Schopf:

> Durante el vanguardismo chileno, Pablo de Rokha (1894-1968) intentó utilizar el discurso corriente, rural y urbano, para la creación de una épica moderna y popular. «De dónde emerge, se pregunta en 1965, este estilo que algunos granujas han llamado tremendista? Es la expresión de la vitalidad, de la grandiosidad, de la heroicidad auténticas del roto y del huaso chileno». ...Por desgracia, muchas veces, de Rokha más bien rebajó el discurso de sus conciudadanos a un dudoso heroísmo, que parece sacado de la sección épica de los tratados de Retórica con que debe de haber estudiado en un seminario religioso. (1986, 279)

Concordando con esta apreciación del fracaso derokhiano, el antipoeta señala y comenta (mediante el significado popular de «torcuato» como «tonto»), los esfuerzos confusos del poeta mayor por juntar el habla popular con un hermetismo y una extravagancia barrocos.

Para sustituir este lenguaje poético, el antipoeta destaca la presencia en sus escritos de sillas, mesas, ataúdes y útiles de escritorio, y muestra su orgullo al usar este vocabulario, puesto que el cielo se está cayendo a pedazos. Junto con la caída de los poetas divinizados de la Santísima Trinidad, cae el lenguaje poético de cada uno de ellos.

> Los mortales que hayan leído el *Tractatus* de Wittgenstein
> pueden darse con una piedra en el pecho
> porque es una obra difícil de conseguir:
> pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,
> sus miembros se dispersaron sin dejar huella
> y yo he decidido declarar la guerra a los *cavalieri della luna*.

Los tres versos dedicados al *Tractatus* presentan cierta ambigüedad, y no se sabe muy bien, a primera vista, si expresan una actitud positiva o negativa de parte del antipoeta: la expresión sumamente coloquial de «darse con una piedra en el pecho» resulta cómica dentro del contexto de la alusión filosófica, y el uso del verbo «conseguir» en el siguiente verso es incongruente, rompiendo las expectativas de una palabra como «compren-

der». Sin embargo, esta frustración de las expectativas es significativa: los «mortales» pueden estar orgullosos de haber leído el *Tractatus* no porque es una obra hermética, sino porque simplemente no existe en el mercado hispano. De hecho, no fue publicado en español hasta 1957 (véase Ferrater Mora 1990, 3498), seguramente porque sus ideas acerca de los límites del lenguaje y de lo decible fueron ajenos a la problemática de la filosofía hispánica de la época. En este sentido, los lectores mortales fueron sometidos, en el ámbito hispano, a una dieta exclusiva de filosofía metafísica, y no se les permitió la lectura de un filósofo que pretendió decir nada más que lo decible.

Esta actitud positiva con respecto al *Tractatus* se confirma, cuando el antipoeta decide recoger el legado del disuelto Círculo de Viena, y declara la guerra contra los *cavalieri della luna.* El *Tractatus* ejerció gran influencia sobre los miembros del Círculo: «el grupo comenzó a presentar una figura reconocible sólo cuando (Hans) Hahn llamó la atención... sobre la importancia del *Tractatus lógico-philosophicus* de Wittgenstein» (*ibíd.*, 3430). El último párrafo de esta obra —«De lo que no se puede hablar hay que callar»— correspondía muy bien a la postura de rechazo del Círculo frente a la metafísica y a la gran mayoría de la filosofía de la época. Es cierto que Wittgenstein se mantuvo alejado del positivismo extremo del Círculo, y que su pensamiento posterior cambió profundamente las ideas del *Tractatus;* sin embargo, no volvió a publicar nada más durante su vida, y prevalecía, en el momento de su muerte (1951), la lectura positivista de su primera obra. Evidentemente, el rechazo de lo indecible y de la metafísica, encarnado —según la lectura del Círculo— en el dictado «de lo que no se puede hablar hay que callar», correspondería al rechazo antipoético de un lenguaje poético hermético y metafísico. En un discurso de 1958, Parra habló de los «poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales» que aparecieron en la *Antología de la poesía chilena nueva,* el «Olimpo de Anguita y Teitelboim» (1958, 46-47). Y después, en su poema «Manifiesto» de 1963, se refirió a esta poesía como la «poesía de círculo vicioso / para media docena de elegidos».

Si el Círculo de Viena se oponía a la especulación y a la metafísica de la filosofía de su época, del mismo modo el antipoeta decide hacer la guerra a los *cavalieri della luna;* dentro del contexto del poema, se puede suponer que estos caballeros, con sus ojos puestos en la luna, ajenos a la realidad inmediata, son los mismos poetas-doctores de la ley de la segunda estrofa, empeñados en hablar de lo que no se puede hablar.

Hay otros datos, esta vez autobiográficos, que me parecen significativos, por lo menos en la producción, pero también, tal vez, en la comprensión de estos versos. Existe una serie de paralelismos entre las figuras de Witt-

genstein y del antipoeta: el filósofo, como Parra, era matemático; como Parra, se opuso a las corrientes metafísicas en su campo de trabajo; como Parra, era un extranjero que vivía en una de las dos grandes universidades británicas (Wittgenstein en Cambridge, Parra en Oxford). Además, el filósofo murió en 1951, la fecha, quizás, en que Parra escribió su poema. De esta manera, se entiende que el antipoeta se está proyectando no sólo como el continuador del Círculo de Viena, disuelto «hace años», sino como el heredero directo e inmediato de Wittgenstein.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
«¡las risas de este libro son falsas!», argumentarán mis detractores
«sus lágrimas, ¡artificiales!»
«En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza»
«Se patalea como un niño de pecho»
«El autor se da a entender a estornudos»
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

El primer verso de esta estrofa, como señala Schopf, constituye una respuesta al postulado surrealista de Breton: «ahora se sabe que la poesía debe llegar a alguna parte». El crítico concluye que el antipoeta se ha dado cuenta de las limitaciones de la poesía y del fracaso del proyecto surrealista de unir la poesía y la vida (1986, 131). Sin embargo, hay cierta ambigüedad en el verso de Parra: la implicación de la palabra «puede» sugiere que su poesía no conducirá a ninguna parte, *sólo* si es leído desde la perspectiva de sus detractores. De ahí el hilo de críticas que sigue, de modo explicativo, los dos puntos. Por lo tanto, el antipoeta invita al lector a quemar sus naves, a repetir el gesto de Hernán Cortés, y de adentrarse plenamente —y sin remedio— en el nuevo mundo de la antipoesía, para que ésta sí conduzca a algún lado. Habría que recordar que al llegar a México, los españoles fueron confundidos con dioses, y que Cortés fue visto por algunos como Quetzalcóatl de vuelta en las tierras aztecas; asimismo sus naves eran, para los informantes de Sahagún, torres o cerros que venían flotando sobre el mar. Al quemar las naves, entonces, Cortés quemó uno de los signos de su supuesta divinidad, y abrió el camino para una comunicación entre el indígena y el español, ya bélica, ya apacible, pero despojada de su aura divina. Asimismo, el antipoeta quiere que el lector se desprenda de la poesía divinizada y los prejuicios de sus antecesores, y se prepare para la comunicación verdadera ofrecida por la antipoesía.

La entrada en el nuevo mundo poético se hace mediante un cambio radical del lenguaje: «Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto». En la historia de la escritura, el gran logro de los fenicios fue su creación, encima de la base del sistema jeroglífico de los egipcios, de un nuevo lenguaje que permitiera mayor comunicación escrita a lo largo de su mer-

cado en el Mediterráneo. Los jeroglíficos anteriores se usaron únicamente por los sacerdotes, y fueron llamados popularmente «la escritura de las palabras divinas». El nuevo alfabeto de los fenicios rompió por primera vez con la exclusividad religiosa del lenguaje, y permitió una comunicación escrita más democrática, menos elitista. De la misma manera, el antipoeta crea un nuevo lenguaje ya no reservado a esa «media docena de elegidos» que leían los productos de los poetas-dioses de la vanguardia, y pretende lograr una comunicación masiva entre todo tipo de lectores.

> «¿A qué molestar al público entonces?», se preguntarán los amigos lectores:
> «Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
> ¡qué podrá esperarse de ellos!»
> Cuidado, yo no desprestigio nada
> o, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
> me vanaglorio de mis limitaciones
> pongo por las nubes mis creaciones.

El antipoeta exalta su punto de vista, se vanagloria de sus limitaciones. Carece del poder visionario de captar el mundo en su totalidad, pretendido por los poetas de la vanguardia, y también por el Neruda político, ya metido en los terrenos del realismo socialista. De hecho, estos versos son importantes por diferenciar definitivamente el camino antipoético hacia una poesía coloquial, de otro proyecto, hasta cierto punto paralelo y simultáneo: el de las *Odas elementales* de Neruda, publicado también en 1954. Las odas ofrecen visiones metonímicas de fragmentos de la realidad cotidiana —la cebolla, el tomate, la madera, etc.—, que juntos forman una totalidad armónica en el nuevo mundo *real* prometido por el poeta-vate, y dispuesto en orden alfabético en su libro; en cambio, los distintos fragmentos de la realidad que se incorporan en la antipoesía —las sillas y mesas, los útiles de escritorio— corresponden a, y crean, una visión del mundo siempre incompleta, siempre inadecuada. «Quizás el fracaso en la aprehensión del sentido de la vida y de la totalidad desemboque en una búsqueda metonímica o en una sinécdoque siempre frustrada», sugiere Schopf (1986, 140). Así es que «en el mundo de los antipoemas, no hay totalización que no sea falsa, es decir, negada por otra experiencia» (222). Por eso, las pretensiones divinas de otros poetas de intuir una totalidad parecen absurdas al antipoeta, y él se manifiesta orgulloso de su acercamiento honesto a la tarea poética. Al poner «por las nubes» sus creaciones, el texto muestra este orgullo, y al mismo tiempo conduce al lector hacia la última, y la más significativa, de las alusiones del poema.

> Los pájaros de Aristófanes
> enterraban en sus propias cabezas
> los cadáveres de sus padres.
> (cada pájaro era un verdadero cementerio volante)

A mi modo de ver
ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

Aristófanes, el dramaturgo cómico más conocido, tal vez, de toda la historia de la literatura, combinó en sus obras un gozoso sentido de lo rídiculo con una sátira virulenta contra la sociedad ateniense de su época, y contra la grandilocuencia y las pretensiones didácticas de los grandes poetas trágicos. Sus afanes desacralizadores y burlescos lo convirtieron en un precursor ideal para los propósitos antipoéticos de Parra, y en su «maestro absoluto» —como me ha contado personalmente— durante los años en Oxford, cuna de estudios aristofánicos (1949-1951); así se nota, en la explícita referencia de «Total cero», publicado en *Obra gruesa,* que retrata al dramaturgo «riéndose como un energúmeno en las propias barbas de la Parca».

Merece la pena indagar la alusión a «los pájaros de Aristófanes». En *Las aves,* el hombre Pistotero ayuda los pájaros a construir en las nubes una ciudad amurallada, que se llama «Cucópolis de las nubes», para impedir la comunicación entre los dioses y los hombres, y así usurpar el poder divino. Las ventajas para el hombre son claras. Aunque los dioses recibían interminables sacrificios de los mortales, mostraban poco interés por ellos y los dejaban desamparados; por el contrario, la comunicación establecida entre el hombre y los pájaros es directa, y los hombres pronto se vuelven «pajaromaníacos e imitan en todo con gusto a los pájaros» (267), picoteando las antiguas leyes y alimentándose de los decretos. Mientras tanto, los dioses, sin el alimento de los sacrificios, pasan hambre, y finalmente Poseidón baja del Olimpo con Hércules para pedir el «fin de la guerra» y para rendirse a Pistotero.

De este modo, *Las aves* se articula sobre el eje cielo/dioses —nubes/aves— tierra/hombres, y propone una destrucción de la relación tradicional entre el cielo y la tierra —entre los dioses y los mortales—, sustituyéndola por una relación mucho más estrecha entre los mortales y las aves.

En «Advertencia al lector», el antipoeta afirma que «a mi modo de ver, el *cielo* se está cayendo a pedazos»: así explica la presencia de sillas, mesas, útiles de escritorio y ataúdes en la antipoesía. Y en la penúltima estrofa, inmediatemente anterior a la alusión a los pájaros de Aristófanes, pone por las *nubes* sus creaciones. Es decir, él pone sus creaciones justo donde ponían Pistotero y las aves su ciudad, mientras que el cielo, tal como el del Zeus aristofánico, se cae a pedazos.

Extendiendo la relación entre la trama de *Las aves* y el texto de Parra, se puede suponer que los hombres de Aristófanes corresponden a los lectores de la antipoesía; Pistotero (y las aves) al antipoeta mismo; y los dioses, a los poetas divinizados: a la Santísima Trinidad de Huidobro, Neruda y

de Rokha. Tal interpretación se respalda con otra semejanza entre Parra y Aristófanes: éste también escribió en un mundo literario dominado por tres grandes poetas —Esquilo, Sófocles y Eurípides—, a quienes parodiaba y ridiculizaba en sus comedias. Es significativo que en enero de 1954, el mismo año de la publicación de *Poemas y antipoemas,* Neruda comparó su propia poesía con la tragedia griega, declarando que el poeta es un «portador de la verdad», y «debe ser él mismo el coro antiguo, la afirmación sonora de lo que mucha gente sintió sin poder expresarlo» (cit. por Rodríguez Monegal 1988, 142).

Los pájaros de Aristófanes enterraban en sus cabezas los cadáveres de sus padres, y «cada pájaro era un verdadero cementerio volante». El antipoeta rechaza, y decide modernizar, esta ceremonia. En términos poéticos, el cadáver del padre es el peso muerto del poeta-precursor, que suscita la ansiedad y un deseo de liberación en cada joven poeta (tal como postula Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*). El antipoeta sugiere que los vanguardistas, a pesar de su deseo de ser nuevos y modernos, no lograron liberarse de sus precursores, no eran capaces de romper con las tradiciones poéticas. Así escribió Parra en una carta a Tomás Lago, fechada en Oxford en 1949:

> Hablando en términos muy generales nuestros poetas románticos son cantores de ópera, buenos, malos o excelentes a veces, geniales algunos como nuestro común amigo Pablo (Neruda), pero de todas maneras gentes que poseen una noción restringida y finiquitada del trabajo artístico. Los más despejados de ellos creyeron haber terminado con el «Cisne de nevado plumaje», pero en realidad no es así. La generación anterior a nosotros no hizo otra cosa que terminar con el argumento convencional en la poesía, con la anécdota, sin preocuparse de revisar los principios mismos de la ciencia poética. Ellos se conformaron con lograr los mismos resultados que nuestros antecesores aunque con medios diferentes. La solemnidad y la gravedad dogmática del arte del siglo diecinueve siguió viva en ellos a pesar de las enseñanzas de Picasso y de Dali. ...Estoy en contra de los tristes y de los angustiados, de la misma manera como estoy en contra de los bufones, estilo Huidobro. También me revelo (sic) en contra de los profetas y en contra de los pensadores proféticos estilo T.S.Eliot. (1993, 50)

En esta carta, se ve que Parra considera el proyecto libertador de los vanguardistas como un fracaso. En «Advertencia al lector», por lo tanto, él mismo decide «modernizar» la ceremonia de los pájaros, y entierra sus plumas en la cabeza de los «señores lectores». Esta agresión contra el lector es realmente sólo una provocación para que se despierte, para que se libere de sus prejuicios poéticos, y se prepare para la comunicación directa, sin catarsis ni escapismos, de la antipoesía. Rota la visión del poeta como un ser especial, casi divino, que declamaba sus escrituras proféticas e incomprensibles a un lector pasivo, la antipoesía pretende establecer una comunicación dinámica con el lector: esa unión, quizá, de la vida y el arte que buscaron en vano las vanguardias.

Conclusión

Según mi lectura, «Advertencia al lector» se aprovecha de diversas alusiones culturales por dos motivos: por un lado, para defender el proyecto antipoético, al respaldarlo con ejemplos históricos, y sobre todo con la referencia a un gran precursor, Aristófanes; por otro, estas alusiones, herméticas para la gran mayoría de los lectores, son, paradójicamente, un rechazo del hermetismo de los poetas vanguardistas chilenos. El ataque se dirige específicamente a los tres poetas de la «guerrilla literaria», cuya presencia se vislumbra detrás de las referencias a la «Santísima Trinidad», y a los «doctores de la ley» con sus tres palabras canónicas. El ataque se esconde, sin embargo, tal vez por temor al poder del 'ninguneo', y por la necesidad de manejarse con astucia dentro del violento entramado de fuerzas y contrafuerzas que se movían en el campo cultural chileno. Sólo años después, cuando la antipoesía ya había recibido cierta consagración, y se había forjado un espacio en el campo cultural, pudo Parra rebelar abiertamente y declarar la guerra no a los *cavalieri della luna,* sino a los verdaderos adversarios: «la poesía de pequeño dios / la poesía de vaca sagrada / la poesía de toro furioso».

Niall Binns

Bibliografía

ANGUITA, EDUARDO y VOLODIA TEITELBOIM, comp. (1935): *Antología de poesía chilena nueva.* Santiago: Zig-Zag.

ARISTÓFANES (1979): *Las aves.* Trad. por Francisco Rodríguez Adrados. En *Comedias completas.* Madrid: Aguilar, 235-279.

BLOOM, HAROLD (1975): *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.* Oxford: Oxford University Press.

CARRASCO, IVÁN (1990): *Nicanor Parra: La escritura antipoética.* Santiago: Editorial Universitaria.

DE LA FUENTE, JOSÉ ALBERTO (1993): *Vicente Huidobro: Textos inéditos y dispersos.* Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

GROSSMAN, EDITH (1975): *The Antipoetry of Nicanor Parra.* New York: New York University Press.

HUIDOBRO, VICENTE (1964): *Obras completas.* Vol. I. Santiago: Zig-Zag.

MORALES, LEÓNIDAS (1972): *La poesía de Nicanor Parra.* Santiago: Editorial Andrés Bello.

——— (1991): *Conversaciones con Nicanor Parra.* Santiago: Editorial Universitaria.

PARRA, NICANOR (1958): «Poetas de la claridad». *Atenea,* 380-381: 43-48.

——— (1962): *Discursos* (en colaboración con Pablo Neruda). Santiago: Editorial Nascimento.

——— (1969): *Obra gruesa.* Santiago: Editorial Universitaria.

——— (1985): *Hojas de Parra.* Valparaíso: Ediciones Ganymedes.

——— (1993): *Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesía).* México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, OCTAVIO (1990): *Los hijos del limo.* 3.ª ed. Barcelona: Seix Barral.

POUND, EZRA (1952): *Personae: Collected Shorter Poems.* London: Faber and Faber.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR (1988): *El viajero inmóvil.* Barcelona: Laia.

QUEZADA, JAIME (1992): «Biografía de Nicanor Parra». *Revista chilena de literatura* 39, 155-165.

SCHOPF, FEDERICO (1986): *De la vanguardia a la antipoesía.* Roma: Bulzoni.

WITTGENSTEIN, LUDWIG (1987): *Tractatus Logico-Philosophicus.* Trad. de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Universidad.

ZERAN, FARIDE (1992): *La guerrilla literaria: Huidobro, de Rokha, Neruda.* Santiago: Ediciones Bat.

LECTURAS

Foto: José del Río Mons.

Horacio Quiroga y la crítica

Un siglo de gozos y de sombras (1895-1995)

Si no aplicamos un rigor notarial a nuestras cuentas, rigor que en esta materia poco importa, ya es posible hablar de un siglo de lectores de Horacio Quiroga.

Puede tomarse el año 1897 como fecha de partida con la aparición de su primera publicación «Para los ciclistas», en el número 27 de la revista *La Reforma*, crónica de una hazaña deportiva de la que él fue protagonista: la travesía en bicicleta de 150 km. desde Salto a Paysandú.

Es curioso que en su primera publicación ya esté planteado un mecanismo que luego será característica habitual de su literatura: primero vive una experiencia intensa —y el ciclismo, el motociclismo y el automovilismo lo fueron de por vida para el uruguayo— y luego la revive en la escritura. Los años y el conocimiento literario le advertirán sobre los peligros de esta inmediatez y, en la madurez de su «Decálogo», recomienda dejar reposar la emoción para luego evocarla en el texto.

Pueden justificar esta centuria (el mito de los números redondos) otras fechas más o menos aproximadas: el año de publicación de *Los arrecifes de coral*, su primer libro, aparecido en 1901, u otra, menos documentable y más conjetural pero más exacta para nuestros propósitos, alrededor de 1895, año en el que seguramente ya emborronaba sus primeras cuartillas, con más versos que prosa, nexo secreto de unión y afinidad con sus amigos Brignole, Jaureche y Hasda, con quienes constituye la «Comunidad de los tres mosqueteros» al año siguiente.

Una centuria es tiempo suficiente para intentar un balance, siempre provisional, de las distintas lecturas que se han hecho de una obra y que, al subrayar unos textos y postergar otros, van configurando la cara pública de un escritor y de su universo literario. Ese perfil es siempre cambiante porque cada generación lee desde sus intereses y sensibilidad, y una obra rica, «un clásico», es aquella que nunca se entrega íntegramente, que siempre guarda nuevos misterios —nuevos intereses— para futuros lectores. La obra de arte tiene nostalgia de atemporalidad pero exige una lectura penetrada de tiempo; cada época hace su lectura y una obra maestra es quizá la que puede soportar sucesivas lecturas a través de los años.

En casi cien años es mucho, diverso y a veces contradictorio, lo que se ha dicho por escrito sobre la obra de Quiroga. Hubo encumbramientos y conos de sombra, pero como denominador común queda la imagen difundida de un hombre estrafalario, gran contador de historias fuertes de la selva y de su vida.

¿Protagonismo de la vida o de la obra?

La vida de Quiroga, llena de aventuras, amores desencontrados, riesgos y peripecias es, como decía Martínez Estrada, la más interesante de sus historias.

Sus andanzas, sus amores, sus empresas, casi siempre fracasadas, son la materia viva de la única empresa en la que no fracasa: la escritura, que carga de sentido y justifica —desde la obra— una vida intensa, desasosegada y con final trágico.

Esta riqueza de la biografía ha sido, en más de una ocasión, perjudicial para el estudio crítico de la obra. La fascinación por el hombre ha eclipsado el interés por la exégesis de sus textos o ha hecho que se los lea subsidiariamente. Con frecuencia en los trabajos sobre Quiroga hay un desequilibrio a favor del enfoque biográfico.

No obstante este desequilibrio —explicable— se puede decir que el uruguayo no tuvo suerte con la vida, sin embargo ha tenido suerte con su literatura. En vida, supo del reconocimiento de sus lectores y de sus pares

literatos y gozó del caprichoso y voluble mimo de los editores. A lo largo de una centuria, los más idóneos jueces de las letras del Río de la Plata se han ocupado de escribir sobre el autor y su obra: Martínez Estrada, Zum Felde, Murena, Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Jitrik, entre otros notables. Hoy, a casi una centuria de su primera crónica impresa, para coronar ese recorrido aparece el volumen de la Colección Archivos que reedita *Todos los cuentos,* fija el texto, organiza una cronología y una selecta bibliografía y acompaña este valioso material con artículos eruditos e inteligentes que contextualizan la obra y esclarecen su trayectoria.

¿Cuáles han sido los itinerarios de los lectores de Quiroga a través de un siglo? ¿Qué se ha destacado fundamentalmente? ¿Quiénes lo han hecho?

Sería excesivo pretender hablar de la recepción de la obra quiroguiana por, al menos, dos motivos. Uno subjetivo: cierta desconfianza de las jergas al uso que crean el riesgo de decir obviedades con lenguaje pretencioso. Otro, objetivo, porque un análisis de la recepción supone una información exhaustiva que no es el motivo de esta nota en la que, por el contrario, sólo pretendo dar cuenta de algunas direcciones y opiniones críticas que me llamaron la atención y comentar unos pocos libros o artículos (los que el azar y la necesidad pusieron en mis manos) que las sustentan[1].

Hemos mencionado el énfasis biográfico como el primer denominador común para acercarse a una obra basada en la experiencia de un hombre que vive intensamente, se compromete en amores desiguales, se embarca en negocios e invenciones casi siempre fallidos, no para de hacer cosas y luego las escribe.

En el otro extremo se encuentra el interés por una escritura sin trabas, «a puño limpio», que da cuenta de esa vida intensa y sus anécdotas en obras desiguales y en distintos géneros: principalmente cuentos; también cuentos largos, novelas, teatro, diarios, epistolarios, artículos varios sobre distintos temas, incluido el literario, y hasta un decálogo.

Entre estas dos líneas oscila toda la crítica de Quiroga. El péndulo se desplaza a veces hasta la obra —con más frecuencia a partir de los años sesenta— pero el imán fascinante de la biografía hace que nunca se aparte demasiado de ella, ya sea como referencia permanente de análisis textual o como contexto y marco imprescindible de interpretación de lo escrito.

La fascinación de lo biográfico

Dentro del enfoque biográfico, además de los propios textos del autor (cuentos, novelas, diario del viaje a París y, sobre todo, la correspondencia), sigue teniendo vigencia la temprana *Vida y obra de Horacio Quiroga,* escrita en colaboración por sus amigos José María Delgado y Alberto Brignole y publicada en Montevideo en 1939, a sólo dos años de su muerte. A pesar de los altibajos y de cierta impericia de método, sigue siendo el punto de partida insoslayable para reconstruir al personaje y es fuente documental, no por «casera» menos útil, de anécdotas y datos imprescindibles cuyo aporte básico ha sido completado pero nunca superado.

En esta línea del testimonio directo y emotivo se sitúa también *El hermano Quiroga* (1957) de Ezequiel Martínez Estrada, escrito desde la afectividad hacia el «hermano mayor» que conoció los gozos y las sombras del hombre heterodoxo y el precio de su escritura. Cuenta, mejor que nadie, la soledad de los últimos años, años de sequía en la ficción, de desafecto familiar, pero también de madurez reflexiva en la sustanciosa correspondencia, de la que fue privilegiado corresponsal. A él dirige Quiroga su desgarradora confesión «solo como un perro estoy».

En los últimos años la crítica ha vuelto los ojos a esta correspondencia para valorarla en tanto literatura como la última —y muy respetable— obra de Quiroga, encumbrándola por encima del papel testimonial que se le había adjudicado. En esta revaloración tienen seguramente que ver, por una parte, la ampliación de los sistemas literarios a géneros menos convencionales: los géneros fronterizos tan de moda en nuestro tiempo; por otra (de acuerdo con nuevas concepciones menos taxativas de la historia y la literatura), el rescate de los epistolarios, las historias de la vida, las biografías, los diarios y otras formas de la escritura tradicionalmente menos consideradas.

[1] *Para una síntesis certera de la recepción de Quiroga ver el artículo de Jorge Lafforgue «Actualidad de Quiroga», introductorio a la edición de* Todos los cuentos *de la Colección Archivos (1993), págs. XXXV-XLIV.*

Entre lo escrito en las últimas décadas, conviene señalar una semblanza de Héctor Tizón titulada «Inventario, balance y rescate de Horacio Quiroga», publicada en la revista *Libros* de Madrid (N.º 12, 1982), en la que el escritor jujeño recrea la historia de una vida y una obra con las que, en cierto modo, se identifica. Por fechas de nacimiento, ha conocido a Quiroga a través de los libros, pero es capaz de rememorarlo como si hubiese sido su contemporáneo porque existe una complicidad entre la búsqueda literaria de uno y otro, ya que ambos recrean con cierta jactancia un mundo de frontera, contracultural. En épocas distintas los dos son cronistas de secretas epopeyas regionales: «el lejano noroeste» de los puneños, en Tizón; la fiebre de los aserraderos y la yerba mate, en Quiroga.

Con un pie en cada estribo, entre la complicidad de los creadores y la interpretación crítica, están las páginas imprescindibles de Héctor Murena en *El pecado original de América* (1954) en las que un escritor que conoce las vicisitudes de la escritura y las peculiaridades culturales de aquel continente, ofrece un ensayo que sitúa a Quiroga en el centro de su tema americano, de lo que con acierto define como «la infernal proeza del triunfo de la tierra». No hay proporción entre la magnitud del paisaje y la fragilidad del individuo. Los mejores cuentos de Quiroga dan testimonio de esa desmesura que será el peligroso motor de unos personajes fascinados y aniquilados por su exceso.

La seducción del texto

En otra vertiente están los trabajos que han intentado un análisis crítico de la obra: su aporte a la época; su originalidad en temas y estilos, su influencia en la producción posterior así como la interpretación, la valoración y la exégesis de textos puntuales que han ido enriqueciendo el conocimiento literario general. La mayor parte de estos estudios son mixtos en cuanto no pueden apartarse demasiado de los aspectos biográficos; tomándolos como punto de partida, o de referencia privilegiada, los trascienden para avanzar en la interpretación y análisis de las líneas de fuerza netamente literarias.

En este camino son insoslayables los aportes de Noé Jitrik, en los que destaca como base del análisis lo que el crítico definió como «la dimensión de la experiencia» (*Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo*, 1959) de la que se desprenden las temáticas fundamentales que vertebran la obra: la muerte, la hiperactividad, los amores, la selva.

Pertenecen también a este grupo los estudios de Emir Rodríguez Monegal, compatriota de Quiroga, gran conocedor de su obra y de la literatura de su época. Por la amplitud de su tarea —libros y artículos, prólogos, selecciones de cuentos, edición de inéditos (*Diario de viaje a París*, 1949)— sus investigaciones abarcan tanto el campo biográfico como las interpretaciones y aportes críticos, recogidos en libros fundamentales como *Genio y figura de Horacio Quiroga*, de 1967, ampliado al año siguiente en *El desterrado, vida y obra de Horacio Quiroga;* o el prólogo a la *Selección de cuentos* (1966) de Biblioteca Artigas, incluido nuevamente en la edición de los *Cuentos* de la Biblioteca Ayacucho. A Rodríguez Monegal se debe la recurrida clasificación de la narrativa de Quiroga en cuatro etapas que servirá de base a posteriores variaciones: formación modernista, aprendizaje misionero, esplendor en *Los desterrados*, sequía en la ficción y producción epistolar.

En esa línea mixta destacan la presentación de Luis Emilio Soto en la *Historia de la Literatura Argentina* de Rafael Arrieta (1958-60) y la de Eduardo Romano en la *Historia de la literatura argentina* del C.E. de A.L. (1968) que, con modificaciones, aparece nuevamente en el número 48 de la Revista *Capítulo* (1980), en la que el eje de la vida sirve para interpretar importantes aspectos de la obra.

Entre los trabajos más recientes conviene citar una interpretación creativa de Blas Matamoro sobre «Fronteras de Horacio Quiroga» (1987) y el erudito y fundamentado estudio introductorio de Jorge Lafforgue a la edición de Clásicos Castalia de *Los desterrados y otros textos* (1990), en el que sobresale el apartado dedicado a la discusión de la crítica y a la revalorización literaria de los textos y artículos de no ficción, tema que luego expondrá con mayor síntesis y determinación en la introducción a la edición de Archivos.

La crítica adversa

Por último, para matizar este repaso incompleto y por lo tanto bastante arbitrario, quiero mencionar algo de

lo que se escribió «en contra». Leído hoy y aplacados los enconos por el tiempo, guarda interés el prólogo de Guillermo de Torre a la edición de Aguilar de 1950, tantas veces citado para agraviar al crítico más que al criticado. Dejadas de lado las enemistades de los coetáneos y quitado el tono peyorativo con el que fue escrito, podemos entresacar observaciones atinadas de la crítica más virulenta al peculiar estilo de Quiroga: esa propia «concisa», a «fuerza de desaliño torpe», «sin el menor escrúpulo de pureza verbal», en un autor que «infravaloriza la literatura ante la acción». El crítico acierta en el diagnóstico de un estilo original que le llama la atención; se equivoca en la valoración al señalar como defectos las novedades que su purismo estilístico y su credo estético le impedían apreciar. Efectivamente la prosa de Quiroga es concisa, desaliñada, impura; pero esa torpeza no era en absoluto producto de una incapacidad —como creyeron de Torre y su grupo—, sino de la búsqueda de un estilo «a machetazos» acorde con la dureza e intemperie de los argumentos. El crítico tropezó al valorar pero fue precoz al descubrir las peculiaridades del estilo de Quiroga.

Otros aportes: cien años de lectores

No es posible concluir este repaso sin mencionar los trabajos de Zum Felde que sitúan al hombre y la obra en el contexto histórico-literario de su época; los aportes de Rama, Visca y Ruffinelli, tanto a la crítica como a la posibilidad de leer *Obras inéditas y desconocidas* (1967-73); los estudios de Jaime Alazraki que se han centrado en la interpretación crítica de la obra o que iluminan la lectura de algunos textos puntuales y otros que omito para no convertir esta nota en una lista tediosa[2]. Para cerrar este panorama no puede faltar un comentario sobre la crítica más reciente contenida en el volumen de la Colección Archivos que viene a coronar este siglo de lecturas y ediciones de Quiroga. La edición de *Todos los cuentos*, al cuidado minucioso y erudito de Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, culmina un siglo de interpretaciones y lecturas con el doble aporte de la fijación escrupulosa de los textos y un ajustado balance de los saberes sobre la vida y obra de Quiroga hasta aquí.

En la selección y ordenación de los textos vemos el primer acierto de esta recopilación. A «todos los cuentos» se suma un *dossier* que incluye artículos sobre asuntos diversos, textos teóricos, testimonios literarios y notas; la omisión de algunos ejemplos tomados del epistolario y del diario, seguramente se debe a la extensión y los límites del ya grueso volumen. De un vistazo a este conjunto se desprende la primera característica de la actualidad de Quiroga, un autor no sólo de cuentos sino de una variada gama de piezas literarias.

Reconocido buscador de los márgenes, pareciera ser que desde la libertad de las fronteras le fue posible emprender «obras de todos los colores» abordando géneros fronterizos, fluctuando desde lo más prestigioso —el cuento, la novela, el teatro, la poesía— hasta lo que se consideraron escrituras menores: la carta, la nota de encargo, las series de artículos, el ensayo breve sobre tema diverso, exponentes de sistemas menos apreciados en los que, sin embargo, descuellan algunos escritores claves de la modernidad. (Pienso por ejemplo en Borges y sus prólogos.)

Libre de prejuicios y jerarquías literarias, Quiroga eligió para expresar cada emoción y cada idea el molde que le venía más adecuado. Incluso un mismo asunto podía empezar esbozado en una carta, hasta que el autor descubría sus posibilidades como ficción y lo transformaba en cuento (es el caso de la sirvienta picada por la víbora, episodio contado en carta a Martínez Estrada y luego incluido en el cuento «Un peón»). Quiroga sabe colocar cada pieza en su estuche; a cada estado de ánimo o situación vital corresponde un modo de escritura. Hay temas que exigen el ensayo y la teoría, otros el cuento y la ficción, la carta o el diario íntimo. Aunque también determinan la elección, las épocas y hasta los encargos de los editores. Esta flexibilidad de un autor que maneja varios instrumentos le permite moverse con una soltura que hoy apreciamos como un rasgo de su actualidad, una libertad más duradera aún que las estridencias de las vanguardias en las que no entró.

Uno de los mayores aportes del artículo de Jorge Lafforgue en la edición de Archivos, titulado justamente «Ac-

[2] *Remito a la bibliografía de Walter Rela (Casa Pardo, 1972), completa hasta los años 70 y a las actualizaciones parciales en ediciones posteriores: Castalia, 1990; Cátedra, 1991; Archivos, 1993.*

tualidad de Quiroga», consiste en subrayar definitivamente la entidad literaria de esos textos (cartas, artículos) como parte medular de su obra.

Ya he señalado el buen criterio de la antología de textos escogidos en esta edición; cabe también alabar la selección de estudios críticos que la enmarcan. Dos artículos introductorios y una nota filológica preliminar abren el libro y preparan su lectura; varios trabajos críticos sobre aspectos puntuales, una cronología y una bibliografía, ofrecen, al final, materiales de consulta, esquemas, aclaraciones y guías para los especialistas.

Subrayo como otro acierto la calidad complementaria de los dos artículos introductorios a cargo de Abelardo Castillo y Jorge Lafforgue, de quien ya adelantábamos algún aporte significativo.

Castillo se encarga de la presentación en sentido estricto. Ubica a Quiroga y su obra en la literatura de su época y en la tradición del Río de la Plata, al señalar los valores clave de su escritura, el aporte que supuso para el *corpus* en que se inscribe y las relaciones con sus fuentes locales o extranjeras.

Lafforgue, por su parte, también sitúa la obra en su medio, el de las dos orillas del Plata, pero para ocuparse especialmente de sus lectores, de lo que opinaron los críticos amigos y no tan amigos, de lo que subrayaron y omitieron y de cómo fueron aclarando, paulatinamente, aspectos significativos. Sintetiza el proceso de construcción de la crítica sobre la obra de Quiroga, registra los vaivenes de esa labor fragmentaria y la sistematiza.

La presentación de Castillo, él también cuentista de excelencia, permite un mano a mano de narrador a narrador. Sin concesiones didácticas ni académicas, expone lo que hace original una obra en el marco de su época y geografía; también habla del hombre estrafalario. No trata de ser exhaustivo sino incisivo; no intenta probarlo todo sino encontrar un ángulo, sólo algún aspecto, que le llama la atención en cuanto hace a la particularidad de la escritura de Quiroga, a su inclusión original en la tradición. Para ubicar y valorar la obra, parte de una penetrante diferencia entre la literatura del norte y del sur de la América hispana: mientras la tradición es obedecida «con elocuente naturalidad» por los grandes escritores del norte, dice Castillo, en el Río de la Plata es saludablemente cuestionada y destaca, «en el plano del lenguaje una ruptura casi desdeñosa con la tradición castiza española». Sitúa a Quiroga en esa corriente desacatada del Río de la Plata a la que pertenecen, entre otros notables, Sarmiento, Borges, Cortázar, Onetti y analiza con sutil inteligencia algunos secretos de su particular «arte de contar».

Lafforgue, por su parte, ha saboreado lo escrito por Quiroga y ha leído con prolijidad todo lo que se ha expuesto sobre su obra. Por eso puede dar, en síntesis enjundiosa, la historia de la recepción, la valoración y las clasificaciones que se han hecho a través de los años. Esa rara y brillante mezcla de erudito con gozoso lector le permite hacer observaciones atinadas a la historia general de la lectura de Quiroga. No sólo estructura una teoría sobre otras (la crítica de la crítica), sino que también ejercita esa otra crítica tácita de los hechos, como es la interpretación del sentido de las recopilaciones y publicaciones de artículos, cartas, notas y papeles dispersos del propio autor. La recalificación de esa escritura marginal como parte indiscutible de la «obra literaria» de Quiroga, es seguramente el aspecto más atractivo del trabajo de Lafforgue. Junto a la creativa y exacta presentación de Castillo, constituyen méritos sobresalientes del presente volumen y un aporte indudable a la lectura de Quiroga.

Completa la introducción una exposición sobre el arduo y menos lucido trabajo de fijación del texto, pero imprescindible para establecer la base de futuros estudios. Tarea necesaria sobre todo en nuestra América y en estas épocas en que el prestigio de la creatividad —necesaria en la interpretación crítica— a veces desdeña el minucioso trabajo filológico, más asiduo en los estudios europeos.

La investigación minuciosa de Baccino Ponce de León, uno de los coordinadores del libro, da esa base sólida para la construcción posterior, sin tropiezos ni errores, de teorías de vuelo más imaginativo que den un sesgo inesperado y audaz a la interpretación y el análisis.

Finalmente, el libro se cierra con trabajos específicos sobre aspectos puntuales que tienen un interés más restringido y se dirigen a docentes y especialistas. Tomo como ejemplo el de Beatriz Sarlo sobre «Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica» en el que su autora reflexiona sobre la proyección del desarrollo técnico-científico en la literatura de Quiroga. Sarlo señala la inclusión del laboratorio como un novedoso espacio literario y detec-

ta la autonomía moral —no sólo ideológica— que el informe científico transfiere a la literatura. Observaciones originales e incisivas pero expuestas quizá con excesiva minucia.

Se trata, pues, de un libro recomendable para el lector general que tendrá acceso, en un solo volumen, a todos los cuentos y a una buena selección de otros textos literarios de Quiroga; imprescindible para el especialista y el profesor al ofrecerles versiones filológicas serias, inteligentes artículos introductorios, nuevos soportes críticos, una cronología y una bibliografía actualizada.

Una obra digna del papel que ese azar de las fechas le confiere: abrir un nuevo siglo de lecturas de Horacio Quiroga.

Leonor Fleming Figueroa

Las voces de Valle-Inclán

Los amantes de la palabra de Ramón María del Valle-Inclán debemos agradecer a sus nietos, Joaquín y Javier, la preparación de este libro*. Con gran rigor documental y con mucho cariño, Joaquín y Javier del Valle-Inclán han reunido 181 documentos que retratan la vida pública de su ilustre abuelo entre 1891 y 1935. Entrevistas, conferencias y cartas publicadas en prensa durante más de cuarenta años de su vida: sé muy bien las dificultades que supone localizar y transcribir las huellas que dejó don Ramón a su paso por Argentina, Chile, Cuba, los Estados Unidos, México, Francia e Italia, y —ya dentro de España— en sus viajes a Valencia, Barcelona, Burgos, Bilbao, etc. Valle-Inclán fue un gran viajero. Acompañarle en sus idas y venidas nos convierte a todos en emigrantes literarios.

Hay novedades en este libro. Los recopiladores han descubierto entrevistas desconocidas —muchas de ellas aparecidas en periódicos gallegos— y han localizado otras que sabíamos que estaban por allí, pero que no habíamos encontrado a pesar de nuestras pesquisas. Por ejemplo, la famosa conversación sobre el presidente mexicano Obregón, tras su asesinato en 1928: ¿por qué no la habré buscado en la revista *Estampa* de Madrid, donde se publicó el 24 de julio de ese año? O la detallada conversación sobre la guerra que yo conocía en una versión de 1916, traducida al francés e incluida en un libro de clara intención propagandística (*Chez les neutres* de J.-Félicien Court): ahora sabemos que apareció en *El País* [Madrid] el 7 de marzo de 1915. De manera que esta recopilación de Joaquín y Javier del Valle-Inclán despeja dudas, fija fechas, identifica a personas de la época en su índice onomástico y, sobre todo, amplía el *corpus* de textos en los que suena la voz de don Ramón.

¿La voz o *las voces* de don Ramón? No debemos olvidar que Valle-Inclán fue actor, que se casó con una actriz y que viajó con compañías teatrales. El arte de adaptar la voz al personaje que se va a representar, o a la escena que pide cierto tono, ese arte, lo dominaba el escritor gallego desde muy temprano. De ahí tal vez que yo capte tantas voces en estas páginas. Los nietos de don Ramón afirman en la introducción (p. xv) que en estos documentos se constata la «continuidad a lo largo de toda su vida» de una visión política (y —diría yo— de una metafísica muy particular). Esto no quita que Valle-

* *Ramón María del Valle-Inclán,* Entrevistas, conferencias y cartas. *Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia, Pre-Textos, 1994.*

Inclán variara su voz a lo largo de estos encuentros con periodistas y con públicos tan diversos que acudieron a escucharle disertar. Maestro en estilizar el habla de sus personajes, ¿cómo no iba a adecuar su voz a las personas que se le presentaban?

¿Qué voces se oyen en estas entrevistas, conferencias y cartas? La más frecuente es musical, silbante y seductora (son adjetivos espigados de los textos). Cabe recordar aquí el famoso «acento ceceoso» (p. 407) que muchos interlocutores comentaron y que otros negarían más tarde. Se trataba de una voz, según Luis Antón del Olmet, que incitaba a aceptar las fantasías más inverosímiles: «El poeta sueña, divaga, improvisa. Su ingenio hace realidad una ficción dorada y llena de poesía. Yo, mudo, escucho la fragante voz de Valle-Inclán» (p. 26).

Hay otra voz —irónica— con la que Valle-Inclán se defendía de los acosos de los periodistas. Un colaborador de *El Imparcial* observó en 1929 que el verbo de Valle-Inclán tenía «acentos de maestría y un matiz de inteligente desdén» (pp. 413-414). Esta voz me recuerda a la de Campoamor, en quien se inspiró el escritor gallego —dijo en Buenos Aires— para crear al Marqués de Bradomín. Con esta voz el escritor ironizó ante la muerte de Blasco Ibáñez de la siguiente manera:

—[...] Es más: yo les diría a ustedes que Blasco no se ha muerto.
—¿Cómo?
—Sí, que es un reclamo... Creo que eso sí lo hacía bien (p. 369).

Una tercera voz —tronante y altiva— hace pensar en otro personaje suyo, don Juan Manuel Montenegro. Con esa voz bárbara contestó a la pregunta de qué debía hacer Galdós tras el pleito en torno a *El embrujado:*

Nos levantamos y, al estrechar la mano del maestro, le preguntamos:
—¿En opinión de usted qué debe hacer don Benito?
Y el gran don Ramón repuso rotundamente:
—¡Morirse! (p. 108).

Una cuarta voz —grave, reposada y paternal «de apóstol» (p. 127), «de un césar o tetrarca oriental» (p. 172)— resuena en sus comentarios sobre la primera guerra mundial y en sus conferencias estéticas. Parece mentira que esa voz pueda oírse a través de la prosa periodística del momento, pero véase el siguiente ejemplo, transcrito en *El Mercantil Valenciano* tras una conferencia titulada «Concepto de la vida y del arte»:

La vida es algo como un fruto del tiempo, como una derivación de las horas y de los días, la tela inconsútil que tejen los astros; y el tiempo no es para nosotros sino una corriente de eternidad, un antes y un después, unidos por una negación, por algo que no se cuenta, por una cantidad infinitamente pequeña, a la cual nos obstinamos en llamar presente. Tal es nuestro orgullo (pp. 63-64).

Ahora bien, la voz que más me gusta, y que a veces encuentro conmovedora, es la del Valle-Inclán *escritor*. Cuando don Ramón hablaba de su propia obra, adoptaba una voz «de tono medio, agradable, más bien aguda que grave, propia de un lector de cátedra» al decir de Eduardo Montes (p. 283). Al explicar su forma de escribir, usaba un registro «fácil y seguro» (p. 318). Sus famosas «frases lapidarias» cedían a una «parla lenta [y] tersa» (p. 359) en la que Luis Emilio Soto, colaborador de *La Nación* de Buenos Aires, captó ecos de su obra escrita: «Dentro de su conversación creadora late una vena de rica y abundosa sustancia, vibra una inquietud humana cuyas pulsaciones más acusadas registra el último ciclo de su vasta obra» (p. 411).

Lo cierto es que Valle-Inclán sabía perfectamente lo que quería conseguir en sus libros. Sus definiciones del esperpento, de la impasibilidad narrativa conseguida mediante recursos teatrales, de las tres actitudes que el autor puede adoptar frente a sus personajes, son pequeñas lecciones teóricas que se ajustan perfectamente a su literatura. La voz con que daba esas lecciones tenía, según Rivas Cherif, un gran «poder de sugestión» (p. 163). A pesar de llegarnos a través de múltiples mediadores, esa voz nos comunica todavía un caudal de ideas estéticas.

Al enfrentarse con su propia obra, Valle-Inclán solía distanciarse, como si hablara de otra persona o como si dialogara con otro muerto sobre los escritos de un hombre todavía vivo. No obstante, de vez en cuando el autocomentario tomaba un tono íntimo, revelando ilusiones o dudas sobre su obra. Por ejemplo, en La Habana, camino de México en 1921, expresó su opinión sobre la novela española contemporánea en la que quedaba implicada su propia trayectoria como novelista:

—Soy radical en mis opiniones. Creo que los novelistas hemos estado perdiendo el tiempo. [...] En España el ambiente ha sido hasta ahora muy pobre. Hemos escrito novelas de casas de huéspedes. Se hace indispensable cambiar los moldes y abandonar la insulsa novela de amoríos. Yo le digo a la juventud española que vaya a buscar sus novelas a la cuestión agraria de Andalucía y a la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña. Ahí

está la cantera de donde han de surgir los grandes libros del futuro de España (p. 196).

Seis años después, don Ramón confesó a Estévez Ortega que su obra no llegaba a penetrar en cierta realidad que le venía interesando cada vez más: «Hay una vida española que no conozco, y que sería muy interesante novelar. Las luchas sociales de Barcelona, por ejemplo. [...] Está por hacer [...] la novela de los que han de formar el futuro. [...] En cambio, se ha hecho la novela de todas las casas de huéspedes de Madrid» (pp. 360-361). Y en 1929, hablando con Martínez Sierra, dio por imposible la realización de su último proyecto novelístico: «En cuanto a *El ruedo ibérico*, es obra a la cual es lo más probable que no pueda dar fin, ya por su extensión y mis años, ya por sus dificultades» (p. 395).

Me conmueve ser testigo —confidente gracias al género de la entrevista— de estas confesiones. Al llegar a la plenitud de su condición de escritor, Valle-Inclán parecía creer que había perdido el tiempo y que tenía que abordar otra cara de la realidad, una realidad a la vez contemporánea e histórica. Fue en aquel momento cuando concibió el proyecto de escribir *El ruedo ibérico* —nada menos que nueve novelas que contaran «la historia de España desde la caída de Isabel II hasta la Restauración» (p. 396)—. La ambición del proyecto fue desmesurada dado su delicado estado de salud. Y él lo sabía, como bien se ve en una carta que escribió a Eduardo Gómez de Baquero en 1924 y que José Manuel Pérez Carrera publicó hace dos años:

> Ahora, viejo y enfermo, entreveo lo que puede ser la novela española. He perdido dolorosamente mi tiempo, en llenar vacíos. Las Memorias del Marqués de Bradomín, llenan un vacío de nuestra literatura en el albor romántico. Son «Memorias» que en Francia las pudo escribir cualquiera, después de Juan Jacobo. [...] Las Comedias [Bárbaras], son novelas escotianas. [...] Realizados —como me era preciso— estos dos modos —hace cien años logrados en las grandes literaturas europeas—, creo que podré —si la vida me deja— realizar mi obra, y dejar asomar mi alma, tan atribulada ante el espectáculo de España. (*Una carta inédita de Valle-Inclán*, Madrid, Asociación de Profesores de Español, 1992).

La vida le dejó publicar las dos primeras novelas de *El ruedo ibérico* y acabar la mitad de la tercera. Y no debemos olvidar que por las mismas fechas publicó una «novela de tierra caliente», *Tirano Banderas*, que figuró claramente en su visión madura de lo que podía ser la novela española.

Cabe felicitar, por último, a Manuel Borrás, Manuel Ramírez y Silvia Pratdesaba —los gerifaltes de Pre-Textos— por haber puesto en la publicación de esta recopilación el cuidado y el amor con los que preparan todos sus libros. No es el primer libro sobre Valle-Inclán que han publicado y espero que no sea el último.

Dru Dougherty

Libro sobre libro sobre libro[1]

Liliana Weinberg de Magis, investigadora mexicana del CCYDEL, secretaria de la revista *Cuadernos Americanos*, ha realizado un estudio pormenorizado y brillante del ensayo capital de Martínez Estrada *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. La autora es buena conocedora de la obra de Martínez Estrada pues un valioso estudio introductorio suyo figura en la versión que la Colección Archivos ha hecho de *Radiografía de la pampa*.

[1] *Liliana Weinberg de Magis,* Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro, *México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 217 páginas.*

El libro de Liliana Weinberg que vamos a comentar, está perfectamente estructurado marcando paso a paso el distanciamiento —apasionado— y las pautas del recorrido, en ese trayecto de aproximación al ensayo de Martínez Estrada. Este ritmo y *ratio* de la investigadora permite al lector recobrar conocimientos parciales y antiguos, presentados ahora desde una perspectiva global y encuadrados en el proceso literario general. Así, las apreciaciones críticas y las valoraciones que mereció *Muerte y transfiguración...*, desde «discurso autobiográfico que refleja las propias obsesiones del autor», hasta «la ira profética» o el «lirismo ideológico» con que algunos críticos han desmerecido el valor de profundización reflexiva de auténtico ensayo. La crítica generalmente «congela» —diríamos en términos cinematográficos— imágenes y conceptos reiterados sobre un autor que es preciso *décaper* (quitar capa a capa), como una vieja pátina. En este caso, se hacía preciso ver qué hay detrás del rótulo insidioso de «un buen poeta metido a mal sociólogo».

La obra de Martínez Estrada no es un estudio académico, sobre rasgos de estilo o cánones literarios, ni se atiene a las pautas de las ciencias sociales. Como la mayoría de los ensayos de interpretación en América, nace de una necesidad ética del autor, y resulta un género híbrido entre filosofía de la historia o historia de las ideas, y periodismo de interpretación. Análisis de la realidad e intuición profunda de la vida argentina, apoyándose en el *corpus* del poema de Hernández, porque la comunidad se había apoderado de él, considerándolo símbolo de la nacionalidad. El ensayo, desde *Facundo* o *Ariel*, ha sido en América un género brotado de una realidad geosocial, un autoanálisis nacional, y una propuesta de mejorar rasgos y tendencias negativas de una comunidad. Una búsqueda de lo ontológico nacional (como lo fue el proyecto de los ensayistas del grupo *Hiperión*, en México: hallar una ontología de lo mexicano).

La idea original de la que parte Martínez Estrada es que la realidad argentina se halla dividida en dos «orbes» o «hemisferios», conciliados por la noción de frontera. Como la superficie sumergida de un iceberg, la verdadera realidad, lo que le da su peso específico, lo auténtico es lo que no ve, en tanto que la realidad emergida, superficial, es la que vemos y de la que comúnmente hablamos; una y otra las analiza Martínez Estrada para descifrar en clave paradójica la entera realidad nacional.

Ya desde los conceptos expresados en el título del ensayo: *muerte* y *transfiguración*, queda sugerido el sentido de la interpretación del poema que luego se confirmará a lo largo de la lectura. La idea estructurante de todo el ensayo de Martínez Estrada es que el personaje Martín Fierro sufre una *muerte y transfiguración* en la segunda parte del poema, *La vuelta...* Y entiende y emplea la «transfiguración» como tergiversación de sentido; en la segunda parte del poema, que Hernández publica en 1879, cambia, desvirtuándolo, el carácter del protagonista, que parece hacerse «adepto del programa político de los hombres del 80». El gaucho Martín Fierro, de la primera parte, la «Ida», era un gaucho fuera de la ley que huye al desierto. En la segunda parte, Hernández lo hace reconciliarse con la civilización que lo había maltratado y quiere —según Martínez Estrada— hacerse perdonar sus errores y sus crímenes. El gran personaje concebido por Hernández en la primera parte, el verdadero Fierro, figura del antihéroe, *muere* a manos de su propio creador en la segunda parte, y se *transfigura* en un mito, que es en realidad un falso héroe, y así lo denuncia Martínez Estrada.

El tema social —según Martínez Estrada— está en el *Martín Fierro* trabajado artísticamente, estilizado; de ahí que necesite una lectura o relectura que es la que él hace como exegeta, y propone a los lectores que adopten un determinado papel que atienda a las omisiones y rellene los blancos (parecería un antecedente del «lector modelo» que postula Umberto Eco). A partir de este trabajo de exégesis que llevó a cabo Martínez Estrada, Liliana Weinberg opina que ese «encuentro entre el escritor y un texto básico de su cultura, implica la consagración y grandeza de una obra... y a la vez la convalidación (yo diría: revalidación) de ese escritor, que se asigna a sí mismo un papel central en su cultura, como un clásico que estudia a otro clásico»[2]. Ejemplos: el *Quijote*, de Unamuno, o la *Sor Juana*, de Octavio Paz.

Las aportaciones geniales de Martínez Estrada en el poema interpretado son los conceptos: lo gauchesco, la frontera, el tipo. La segunda parte del estudio de Liliana Weinberg se dedica, mediante un profundo análisis y deslinde diacrónico de términos, a la revisión de estas

[2] *Liliana Weinberg*, op. cit., *pág.* 75.

cuestiones. Para Martínez Estrada, el gaucho es portador de una cultura específica, subterránea o «intrahistórica», en la que persiste la herencia colonial española, y que a su vez se encuentra marginada de la cultura oficial. Así, propone el «hispanismo» como invariante histórica, y la reconoce en los aspectos formales del poema: la métrica, la construcción, el léxico..., que representa la rebeldía contra lo culto y lo ciudadano. A los términos *gaucho*, poesía *gaucha*, poesía *gauchesca*, Martínez Estrada añade otro: «lo gauchesco». El escritor llega a este nuevo concepto, al poner en relación el texto y la historia. Si al poema le fue posible convertirse en el mito fundador de la argentinidad, debe existir algún elemento clave que haya permitido su mistificación, además de su grandeza artística y su representación social. A esto ha de añadirse la actualidad de la lectura de *Martín Fierro* cuando el gaucho y la etapa histórica que representaba están superados ya. La peculiar «visión del mundo» del gaucho, y la persistencia de lo gauchesco como «invariante histórica» son la esencia del concepto: lo gauchesco.

La frontera. La idea de frontera va enriqueciéndose y llenándose de matices a lo largo del ensayo de Martínez Estrada. La imagen que se va forjando de la frontera es la de la vida a la intemperie, amenazada por el blanco y por el indio. El gaucho luchó a veces contra el indio sin estar a favor del blanco, pues no creía en la civilización. «Salir de la frontera es escoger la muerte a manos del indio o la opresión a manos del blanco». A esta alternativa fatal que, como hipótesis definitoria, resume Liliana Weinberg, interpretando el ensayo, se nos ocurre añadir la hipótesis imaginativa en que Borges apuntala su relato «El fin», la muerte del gaucho a manos del gaucho.

La categoría *frontera*, *Leitmotiv* de todo el ensayo, es la clave del sentido. Weinberg piensa que el término primero en la redacción, «matriz», como núcleo mítico originario[3], como territorio ahistórico que engendra «hijos de nadie», fue dejando paso al concepto de frontera —original en los análisis de la argentinidad— y es la gran aportación de Martínez Estrada a la lectura del *Martín Fierro*.

Sin embargo, Martínez Estrada, que descubre la peculiaridad de lo que podríamos llamar «cultura de frontera», no profundiza ni penetra más a fondo en el estudio de lo imaginario colectivo, o de la cultura popular, quedándose él mismo en ese terreno fronterizo. Liliana Weinberg, al señalar esta insuficiencia, formula su propia crítica al crítico: también Martínez Estrada tiene su *Vuelta*.

La tercera instancia original en la intuición de Martínez Estrada, el *tipo* gauchesco, es una categoría geosocial e histórica, que le permite revisar interpretaciones anteriores de la crítica: ni héroe épico ni personaje real, sino algo más general que la particularidad histórica o artística de un personaje. El *tipo* gauchesco de Martínez Estrada es el que representa la visión del mundo del gaucho, entre el desarraigo y la marginalidad, entre el mundo civilizado y el bárbaro. Martínez Estrada estudia los distintos personajes gauchos del poema, cada uno —Vizcacha, Cruz, el Hijo Mayor— portador de rasgos particulares que los individualizan pero que responden a ese denominador común: lo gauchesco. Para Martínez Estrada el sentido de «gaucho» no es peyorativo sino una respuesta programática positiva a una valoración injusta por parte de la sociedad civilizada.

El ensayista Martínez Estrada se autovalida como exegeta que interpreta el sentido profundo del texto original contra la crítica que leyó mal el poema. Demuestra la claudicación artística y política de Hernández en *La Vuelta...*, y lleva a cabo la organización de su relectura mediante la inversión de valores: ver la civilización desde la óptica de la barbarie.

El texto de Martínez Estrada ha parecido de difícil lectura a los críticos, de compleja organización, imposible de resumir o sintetizar. Liliana Weinberg propone como instrucción de lectura de *Muerte y transfiguración...* un orden basado en antítesis y paradojas, como lo es la construcción del propio ensayo: «una dinámica inversa que apunta a la vez a rebatir la crítica y a iluminar el poema»[4]. Y concluye que es asimismo una solución ejemplar al género ensayístico: «*Muerte y transfiguración...* es un ensayo abierto, sincrético, tendido como un puente entre la poesía y el concepto»[5].

De la lectura del texto de Liliana Weinberg llegamos nosotros a la conclusión de que *Muerte y transfigura-*

[3] *«Martín Fierro tiene el rostro, la talla, las características físicas, somáticas, de esa matriz que se llama la pampa, la soledad, la pobreza, la injusticia. Es un elemento para reconstruir un ambiente, porque ese ambiente se ha hecho persona en él»... Martínez Estrada,* Muerte y transfiguración de Martín Fierro, *págs. 68-69, cita* apud *Liliana Weinberg,* op. cit., *pág. 120.*

[4] *Liliana Weinberg,* op. cit., *pág. 192.*

[5] Ibíd., *pág. 193.*

ción... es una interpretación crítica de la historia de la Argentina, no sólo de la obra de Hernández, una interpretación crítica del uso del personaje Martín Fierro como símbolo nacional. Martín Fierro representa sin duda a la Argentina, pero según Martínez Estrada, representa a la «otra» Argentina —«intrahistórica, sumergida, marginal»—, que él quiere mostrar a la Argentina civilizada para demostrarle que existe «otro» modo de ser argentino, que debe ser asumido. Por último, el intelectual y crítico Martínez Estrada propone una nueva lectura interpretativa del *Martín Fierro* para justificar su propia posición de intelectual librepensador, situado también en tierra fronteriza, vinculando así en su propio ensayo texto y contexto, interpretación e intérprete.

Marta Portal

La obra narrativa de Juan Ramón Jiménez

No son, estrictamente hablando, «gemelas cual las orejas de Platero», pero sí muy semejantes, las dos ediciones de libros en prosa de Juan Ramón Jiménez preparadas por Arturo del Villar y recuperadas por Seix Barral[1]. Decimos que las recupera porque ya estaban publicadas anteriormente, hace quince años, por otra editorial catalana, Bruguera, cuando la empresa caminaba hacia su desaparición. Debido a ello, seguramente, como apunta ahora quien fue también su editor entonces, aparecieron sin ningún cuidado, plagadas de erratas en muchos casos distorsionadoras de la comprensión del texto, y por si fuera poco con unas erróneas notas bibliográficas. Por eso pide el prologuista que sean olvidadas y se considere primeras ediciones a las que ahora nos ofrece Seix Barral, con el debido respeto al autor y a los lectores, como debe hacerse una publicación.

Pero las erratas, ya lo sabemos todos los que mantenemos algún contacto con las imprentas, son inevitables. Podría no haber poetas, pero siempre habrá erratas, dicho sea con permiso de Bécquer. Fueron una de las obsesiones juanramonianas, que Juan Ramón trató de eliminarlas de sus libros a fuerza de corregir las pruebas durante años, gracias a la paciencia, sin duda heroica, de los impresores, pero no lo consiguió casi nunca.

Este preámbulo sirve para advertir que debe corregirse la fecha del nacimiento del poeta impresa en la nota editorial que figura en la primera página de *Elejías andaluzas.* Una errata en la cuarta línea de la primera página puede hacer temer al lector lo peor. Sin embargo, no tarda en desechar los temores, porque lo mismo en ese libro que en *Historias y cuentos* se ha logrado impedir con buen tino la intervención de los famosos duendes afectos al arte de imprimir. Que haberlos haylos, entre los ordenadores como entre las viejas cajas tipográficas. Por lo demás, la errata queda corregida cinco páginas después, cuando el prologuista se refiere al nacimiento del poeta.

Perdón por esta disgregación ociosa y acaso impertinente. Es que resulta chocante lamentar las erratas de las ediciones anteriores y tropezar con una al empezar la lectura de éstas, aunque se halle en la nota editorial,

[1] *Juan Ramón Jiménez,* Elejías andaluzas *e* Historias y cuentos, *ediciones de Arturo del Villar, Barcelona, Seix Barral, 1994, 253 y 261 páginas, respectivamente. Es sabido que J. R. J. adoptó, a mediados de 1917, una ortografía distinta de la marcada por la Academia Española, que entre otras normas también utilizaba la jota en el sonido je, ji. No hay, pues, errata en el título de sus* Elejías.

fuera de los escritos del autor y de su prologuista (a quien, por lo demás, hemos oído su opinión al respecto, y es absolutamente irreproducible).

Los prólogos de ambos libros son nuevos, aunque mantienen las líneas argumentales de las ediciones reprobadas, como es natural. Tiene sesenta páginas cada uno de ellos, y en su conjunto constituyen un excelente ensayo acerca de la escritura en prosa juanramoniana. Sobre este aspecto la bibliografía existente es limitada, ya que los tratadistas se han ocupado principalmente de la obra en verso: es comprensible, teniendo en cuenta que Juan Ramón sólo editó tres libros de prosa: *Platero y yo* (1914), *Españoles de tres mundos* (1942) y *El Zaratán* (1946).

Viene muy bien, por lo tanto, el estudio realizado por Arturo del Villar en torno a la escritura de estos dos libros, que por ser muy semejantes, como dijimos antes, constituyen un solo capítulo de la Obra, tal como escribía Juan Ramón: la inicial mayúscula indica su carácter personal y distintivo. Puesto que Juan Ramón anhelaba no ser poeta, sino ser poesía, la Obra era él mismo.

Por eso debemos examinar con algún detenimiento los prólogos, antes de pasar al comentario de los escritos juanramonianos. En los dos preámbulos se acumulan numerosos datos útiles no sólo para los lectores en general, sino también para los estudiosos de la literatura. El prologuista apoya sus afirmaciones en las citas de muchos otros escritores, de manera que amplía el entendimiento de los textos y de su autor, que desde luego no es un autor fácil de conocer, ni siquiera por los críticos que no son especialistas en la Obra.

La prosa juanramoniana

Lo primero que debe advertirse es que la escritura en prosa de Juan Ramón fue «tan numerosa, variada y estimable como su escritura en verso», opinión del prologuista con la que estamos de acuerdo. Es sorprendente, por ello, que sólo editara esos tres títulos ya señalados, que ni siquiera constituyen tres libros exactamente, porque *El Zaratán* es un folleto: se trata de una narración corta, inicialmente aparecida en el diario madrileño *El Sol*.

Para mayor precisión, recordaremos que en vida del autor se imprimieron algunos folletos con los textos de sus conferencias; pero es otro tipo de escritura, de carácter crítico o histórico, y por eso no lo tenemos en cuenta ahora, cuando examinamos esta escritura cuya calificación buscaremos enseguida.

Según las confidencias de Juan Ramón, empezó a escribir con intención literaria en 1896, y una de sus primeras composiciones, si no la primera, fue un poema en prosa que publicó en un periódico de Sevilla. Desde entonces alternó la escritura en verso y en prosa, pero solamente se cuidó de editar los versos, con las tres excepciones señaladas.

La mayor parte de su obra en prosa permaneció inédita, aunque dio algunos capítulos en los diarios, revistas y en sus propios cuadernos. Las ediciones póstumas de los libros de prosa confirman que, efectivamente, escribió muchos, algunos de los cuales permanecen todavía inéditos.

Si tenemos en cuenta el éxito fulminante y fulgurante de *Platero y yo*, cuyas ediciones y traducciones se sucedieron sin interrupción en vida del autor (y se mantienen todavía acrecentadas), resulta extraño que prefiriese imprimir libros de versos, un género minoritario siempre, hasta en los países más cultos. Bien es verdad que Juan Ramón dedicó algunos de esos libros a la minoría, en un momento histórico en que los ensayistas destacaban la función de las minorías tanto en la política como en las artes. Así lo hizo entre nosotros Ortega, por poner el ejemplo más notable.

La explicación de esta aparente incongruencia la dio el propio Juan Ramón, en un prologuillo que escribió para una selección de su prosa lírica, y que creo estaba inédito hasta que lo publiqué en 1973 (cuando se trata de Juan Ramón es arriesgado considerar inédito un escrito, dado que no sabía negarse a las continuas peticiones de colaboración que recibía de las más variadas publicaciones de España y América: cuanto más modesta era la revista, más atención le prestaba, en su afán por apoyar a los jóvenes).

Pues bien, hacia 1950 confesó Juan Ramón: «Yo he escrito mucho más en prosa que en verso; tanto que no podía publicar nada en libro por indecisión de elección»[2].

[2] *Juan Ramón Jiménez, «Nota» a* Con el carbón del sol, *edición de Francisco Garfias, Madrid, Magisterio Español, 1973, página 19.*

Es el problema con el que deben enfrentarse los creadores raudales, como también le sucedió a Unamuno. Y si el autor padecía esa indecisión, ¿cómo vamos a resolverla sus estudiosos? Es una de las causas de que consideremos provisionales todas las ediciones póstumas, así como Juan Ramón lo hacía con las suyas, que eran siempre «Obra en marcha».

El género literario

Muchos años antes, en 1934, ya le había asegurado Juan Ramón a su fidelísimo amigo Juan Guerrero su afición a la escritura en prosa, y así lo registró el «cónsul general de la poesía» en su diario: «Tal vez lo que más tenga —me dice— son poemas en prosa: es lo que yo he escrito más en mi vida y conservo cantidades enormes»[3].

La cita nos lleva a considerar una calificación del género literario para estos escritos, los de *Elejías andaluzas* e *Historias y cuentos*, asunto que trata ampliamente su prologuista, y que resumiremos aquí. Las palabras de Juan Ramón se refieren a «poemas en prosa», sin delimitar a qué libros aplicaba esa denominación.

Discuten los tratadistas las diferencias entre el poema en prosa y la prosa poética, sin ponerse de acuerdo. En el caso concreto del «Andaluz universal» tal vez resulte ociosa la discusión, porque todo cuanto él escribió pertenece al género poético, en verso o en prosa, con su estilo característico y genial.

En el *Diario de un poeta recién casado* (1917) mezcló los poemas en verso y en prosa, pero otros libros suyos previstos iban a alternar ambos géneros, aunque no llegó a editarlos así. Es sabido que *Platero y yo*, el libro de prosa más bella que se ha escrito en español en nuestro siglo, estuvo anunciado como una sección de las *Baladas de primaveras*, compuestas en verso en 1907, el año que dio el autor como de inicio de *Platero:* seguramente sus prosas fueron creciendo tanto que al editar las *Baladas* en 1910 eran excesivas, y así cuatro años después pudo publicarlas en un libro aparte. Los capítulos de *Platero* son, por tanto, baladas en prosa.

Hace Arturo del Villar un doble juego en sus prólogos: poner en verso unas prosas y poner en prosa unos versos. El resultado es muy significativo, por cuanto la modificación formal es perfectamente aceptable. Es sabido que en los últimos años de su vida consciente, durante su estancia final en Puerto Rico, emprendió Juan Ramón la tarea de prosificar su verso, y a ello estaba aplicado cuando la enfermedad le impidió concluirla. Por todo ello, parece que no ha de haber ninguna inconveniencia en definir como poesía en prosa estos escritos. Volvemos a recordar que la pretensión de su autor fue ser poesía, más que poeta.

Elegía, historia o cuento

A juzgar por los títulos de los libros, uno se compone de elegías, y el otro se divide entre historias y cuentos. Ahora bien: según el *Diccionario* de la Academia una elegía es una «composición poética del género lírico (...) la cual en castellano se escribe más generalmente en tercetos o en verso libre», pero no en prosa, al parecer, de modo que las *Elejías andaluzas* no caben en la definición. Una historia es una «narración y exposición verdadera de los acontecimientos pasados y cosas memorables», otra definición inaplicable a las juanramonianas. Solamente la primera acepción de cuento, «relación de sucesos», quizá por ser tan escueta, ampara a la mayoría de estos escritos, aunque sean bastantes los que nada relatan, sino que exponen un pensamiento o un sentimiento.

Resulta muy difícil catalogar a un creador tan original como Juan Ramón Jiménez en algún género literario. En sus manos todo se volvía juanramoniano, al impregnarse de su carácter personal. Este asunto lo abordó ampliamente el mismo Arturo del Villar en otro prólogo a una edición anterior de *El Zaratán:* después de examinar todas las definiciones posibles, llegó a la conclusión de que Juan Ramón había creado un género nuevo en ese texto que constituye «una página maestra de la literatura», en palabras de Ramón Gómez de la Serna. El nuevo género es la figuración, de acuerdo con el nombre

[3] *Juan Guerrero Ruiz,* Juan Ramón de viva voz, *Madrid, Ínsula, 1961, página 314. Dicho sea de paso, esta edición sólo recoge parte del diario de Guerrero. Sabemos que una entidad murciana está considerando la propuesta que se le ha presentado de patrocinar la publicación de todo el diario. Ojalá decida hacerlo, porque las notas de Guerrero constituyen una documentación valiosísima para el conocimiento de la poesía española de nuestra época.*

que dio el poeta a su trasunto infantil, Josefito Figuraciones[4].

Una figuración es una narración en prosa de un acontecimiento real o imaginario sin trascendencia histórica, en la que se refleja intensamente la subjetividad del autor. Por ejemplo, el cáncer de mama de Cinta Marín, llamado en lenguaje popular un zaratán, no era un suceso digno de quedar consignado en la historia, pero motivó la escritura de esa espléndida pieza literaria, en la que Juan Ramón describió subjetivamente un recuerdo de su adolescencia. Es, pues, una elegía por la muerte (presentida, que no descrita) de la muchacha, una historia de una vida, y un cuento relatado por un poeta que consigue atrapar al lector por la belleza de su expresión, pese al vulgarísimo asunto descrito.

La Andalucía de Juan Ramón

Los títulos *Elejías andaluzas* e *Historias y cuentos* agrupan varios libros relacionados entre sí, aunque son independientes y fueron escritos a lo largo de muchos años de trabajo continuado y gustoso, como el poeta decía.

Elejías andaluzas se compone de cinco libros: *Moguer, Josefito Figuraciones* (El calidoscopio prohibido), *Entes y sombras de mi infancia, Sevilla* y *Olvidos de Granada.* El primero, a su vez, está integrado en esta edición de Seix Barral por dos libros menores: *Las flores de Moguer* y *El poeta en Moguer.* La edición de Bruguera contó con otro más, *Diálogos,* al que se refiere Arturo del Villar en su prólogo, por lo que sospechamos que su eliminación ha sido decidida por la editorial sin conocimiento del preparador.

Esos títulos fueron cambiando mientras el autor mantuvo la «Obra en marcha», y también su ordenación. Tienen en común la ambientación en Andalucía fuera de cualquier tópico típico. Recuerda el prologuista a este respecto las consideraciones de dos escritores americanos, Rubén Darío y José Enrique Rodó, que acertaron a descubrir la verdadera esencia andaluza de los escritos juanramonianos. Por eso Rubén tituló su artículo «La tristeza andaluza» y Rodó el suyo «Recóndita Andalucía».

Una de las manías de Juan Ramón era el costumbrismo, que él denominaba colorismo, y que detestaba tanto en pintura como en literatura. En estos libros, naturalmente, se encuentran muchas escenas de costumbres andaluzas, ambientadas en Moguer, en Sevilla o en Granada, principalmente. Sin embargo, quedan muy lejos de la llamada literatura costumbrista que estuvo de moda a finales del siglo pasado y siguió desarrollándose en el XX.

Juan Ramón eleva el costumbrismo a la categoría de arte. Léase, por ejemplo, «Las tres diosas brujas de la Vega», un capítulo de *Olvidos de Granada:* las tres viejas vendedoras de agua ante Juan Ramón, Federico García Lorca y Manuel de Falla componen un cuadro costumbrista típicamente andaluz, que el estilo juanramoniano salvó del tópico gracias a su lenguaje preciso y precioso.

Cuentos o bocetos de novelas

Cuatro son los libros, por su parte, que conforman *Historias y cuentos,* los dos primeros con cierto predominio de las historias, y los otros dos de los cuentos: *Edad de oro (Historias de niños), Hombro compasivo (Mano amiga), Cuentos largos* y *Crímenes naturales.*

El título *Edad de oro* recuerda la cita de Novalis en la advertencia que puso a la primera edición de *Platero y yo:* «Dondequiera que haya niños, existe una edad de oro». El subtítulo indica que sus capítulos tienen a niños como protagonistas, pero que no son cuentos para niños. Muchos de esos niños nos son conocidos, porque son familiares suyos o hijos de amigos: de Álvarez Santullano, Ortega y Gasset, Vázquez Díaz... Los niños eran sus mejores amigos.

Hombro compasivo nos muestra al poeta preocupado por los seres marginados de la sociedad: prostitutas, mendigos, borrachos, locos, ciegos, ancianos solitarios en asilos y hospitales, emigrantes, negros... Habla de ellos con enorme piedad, y denuncia las injusticias sociales de la única manera que podía hacerlo, con su escritura. Es en estos capítulos donde aparece el institucionista, discípulo de don Francisco Giner de los Ríos, comprometido con los seres más necesitados de consuelo, a los que ofrece su hombro compasivo como apoyo, y su mano amiga para ayudarles a cruzar la vida.

[4] Arturo del Villar, «De cómo Josefito creó un género literario al figurarse el zaratán de Cinta Marín», prólogo a «El Zaratán», Huelva. Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.

Con los *Cuentos largos* inició Juan Ramón un género que después se pondría de moda entre los narradores occidentales, principalmente de Estados Unidos: el de las narraciones breves, de media docena de líneas. El título, pues, alude a la intensidad del relato, con intención paródica. Son cuentos largos por el contenido, no por su forma. En sus argumentos aparecen también niños y marginados sociales. Algunos de estos relatos se acercan a los aforismos, y otros a los poemas en prosa. «¡Tú sí que estás en todas partes, Belleza, única diosa para siempre mía!», se dice en uno de ellos con palabras que son versos y nos recuerdan otros versos muy conocidos: «Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!», en *Eternidades*.

El interés especial de los *Crímenes naturales* reside en el hecho de ser, como advierte el autor, «boceto de novelas que yo hubiera querido escribir». Ya en 1930 anotó Juan Guerrero en su diario que Juan Ramón quería editar pronto «seis novelas intelectuales de tamaño grande que tiene completamente pensadas y mucho ya escrito». En una nota manuscrita fechada en 1936, que comenta Arturo del Villar en su prólogo, Juan Ramón relaciona once títulos de «novelas posibles que yo hubiera querido desarrollar», de modo que puede suponerse que para entonces había abandonado el proyecto de concluir las iniciadas y empezar las pensadas. Todo quedó, pues, en estos *Crímenes naturales,* tan perfectamente escritos que no lamentamos que se quedaran así. Aunque es cierto que nos gustaría poder leer una novela larga de Juan Ramón.

Nos gustaría, sobre todo, porque las prosas de estos dos libros, como las de *Platero y yo,* demuestran que sabía encontrar a la belleza en todas partes y reflejarlas en sus escritos, con un mínimo argumento o incluso sin él. Pero una novela exige un planteamiento argumental, si bien la llamada novela lírica, del tipo de la escrita por Virginia Woolf, sólo utiliza un breve motivo para desarrollar una idea. Estas elegías, estas historias y estos cuentos nos compensan de la falta de las novelas, y con creces.

Francisco Garfias

La poética del desamparo en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro

¿Pero en qué piensa un optimista?
Pío Baroja

Tarea difícil, y quizás estéril, sería la de categorizar los 87 relatos breves del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro incluidos en los *Cuentos Completos* publicados por Alfaguara[1]. La obra de este narrador, como la de su compatriota Enrique Congrains Martín, constituye una muestra del auge alcanzado por el cuento peruano en la década de los 50. En el realismo urbano de la cuentística de Ribeyro, los personajes más emblemáticos se caracterizan por su marginalidad, escepticismo y angustia. La narrativa peruana que se inicia a mediados de este siglo trata fundamentalmente de las consecuencias que la urbanización de posguerra trajo al Perú, no sólo por el desplazamiento espacial de gran parte de la población, sino, sobre todo, por los problemas socioeconómicos y éticos planteados por la miseria física y moral de las clases desposeídas. De este empobrecimiento se responsabiliza a la clase media, clase que, por su acti-

[1] *Citamos por* Cuentos Completos *(Madrid: Alfaguara, 1994). Los números entre paréntesis en el cuerpo del trabajo remitirán a esta edición.*

tud antidemocrática, no hizo sino exacerbar las diferencias entre las capas sociales.

Los numerosos y distintos registros temáticos de los cuentos de Ribeyro hacen que cualquier lectura de su obra sea parcial. Pero las situaciones dramáticas de sus relatos están relacionadas con el ser y estar del héroe ante el sufrimiento del mundo. El escritor asume la orfandad física y espiritual de sus criaturas de ficción desde una conciencia íntima.

En el que quizá sea su cuento más famoso, «Los gallinazos sin plumas», nos enfrentamos al desamparo material y espiritual que sufre el pequeño Enrique, quien, ante su autoritario abuelo, siente en su corazón «miedo al mirar los ojos del abuelo como si hubieran perdido su expresión humana» (p. 27). Este temor se intensifica en la escena en que el abuelo mata al perro de su nieto para engordar a un cerdo. Y Enrique, nuevamente, trata inútilmente de comprender esta conducta irracional: «Y a través de las lágrimas buscó la mirada del abuelo. Éste la rehuyó» (p. 28). Desvalido y reducido a una cruel soledad, Enrique vuelve «donde los gallinazos» en esa «hora celeste» de la madrugada cuando, de alguna manera, se atempera el sufrimiento de los inocentes. Más que un alegato teológico sobre el mito de los inocentes, «Los gallinazos sin plumas» constituye una crítica contra el abuso del poder de un hombre (el abuelo) contra los otros (los nietos).

La configuración estética de la alienación es el tema de «Ausente por tiempo indefinido». En este relato, Mario, el protagonista, se aleja del mundo de la bohemia limeña para escribir una novela: «entre los cuatro muros de su cuarto él creaba un mundo paralelo, tan cierto incluso como el otro y quizá más hermoso y duradero» (p. 602). Pero, al final, reconoce su error, porque la soledad buscada empobrece al ser humano el cual ha de asumir su vida con los otros para poder realizarse plenamente. El aislamiento del personaje nos revela su egoísmo, retraimiento e inseguridad. La ausencia de la influencia estabilizadora del grupo del que desertó creó un vacío que Mario trata inútilmente de llenar con la escritura. Su voluntario encierro en el hotel representa, pues, un intento fallido por establecer un contacto consigo mismo. Aislado y extrañado del mundo se refugia en su neurosis, y esta enajenación lo lleva a constatar que sólo en la relación con el otro podrá encontrar la seguridad en sí mismo. El narrador establece una precisa comparación entre la realidad existencial de este excéntrico personaje y la contemplación de una tortuga que, después de dar varias vueltas, se estrella contra el brocal del pozo: «A fuerza de observarla comenzó a intuir algo, algo así como que ese animal era una metáfora de su vida, el símbolo del encierro estéril, de la soledad inútil y del sacrificio sin recompensa» (p. 606). En el retiro del hotel tiene lugar un incidente revelador: una recién casada le hace una insinuación a Mario y éste la interpreta con una especie de gratificación narcisista, lo que muestra que este esquizofrénico personaje, al prescindir del objeto, se refugia en el efímero mundo de su fantasía. El doctor Álvaro Peñaflor, el protagonista de «Terra Incognita», se va a la gran ciudad para descubrir la vida («conoce tu ciudad, vive», p. 409) y superar el aislamiento en que lo ha sumido la ausencia de su familia: «ninguna voz respondía a la suya, ni ningún ser refractaba su existencia» (p. 410). Como su existencia ha transcurrido en la torre de marfil del mundo de las letras, se encuentra como un náufrago en su periplo por la ciudad. Y el contacto con la hasta ahora desconocida vida nocturna, y su encuentro con un negro, al que posteriormente invita a su casa, lo enfrenta, no sólo con su reprimida homosexualidad, sino con ese otro yo, o imagen, que por años se ha venido ocultando, según nos revelan las palabras con que se cierra este relato: «En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma» (p. 417). En su aventura parisina, el doctor Huamán («La juventud en la otra orilla») cree haber alcanzado una segunda juventud en su relación amorosa con Solange. Ésta, confabulada con unos amigos, intenta infructuosamente robarle, y, finalmente, abandonado por su amante, el doctor Huamán es asesinado. La idealización que el protagonista había hecho de París y la ilusión de su relación sentimental tienen un trágico desenlace. Pero, en éste, queda salvada una nota de espiritualidad, pues los ruiseñores y alondras que el doctor Huamán esperaba ver en la ventana (pp. 543, 544, 549) se hacen realidad al concluir el cuento, quedando así rescatada esa dimensión ideal que el personaje tenía a su llegada a París: «Aún se agitó tratando de ver algo más en la tarde que se iba y vio las hojas de los árboles que

caían y esta vez sí ruiseñores y alondras que volaban» (p. 569).

Otro viaje, o prueba iniciática, en que el viaje no es un simple desplazamiento espacial, sino algo asociado con la tensión e inquietud del personaje, constituye el motivo central de «El embarcadero de la esquina». La búsqueda del propio yo, de su identidad, acosa a Ángel, el poeta-mendigo: «un hombre atormentado por una búsqueda imposible» (p. 508). Éste es humillado en una fiesta organizada por sus compañeros de promoción quienes lo rebajan hasta el punto de que Ángel llega a despreciarse a sí mismo. Al final se enfrenta a su enajenación personal y social y una de las formas con que trata de superar su alienación es imaginando que un maestro alquimista le revela con sus poderes mágicos el podrido mundo moral de sus compañeros de promoción. Los cuatro últimos versos de este infeliz poeta se asocian con el viaje del héroe que se hace a la mar huyendo de un entorno degradado que injustamente lo ha condenado al olvido y al anonimato:

> Viejo pescador
> Cautivo de tu huerta submarina
> Busco en vano la máscara al revés
> El embarcadero de una esquina (p. 522).

La dimensión patética, por el choque entre el plano de la ilusión y el de una realidad brutal y enajenante, se evidencia en «Espumante en el sótano». El oficinista Aníbal organiza en el sótano, su lugar de trabajo, una fiesta para celebrar sus 25 años con la empresa. Pero la celebración se malogra cuando Aníbal es humillado por jefes y compañeros, humillación que culmina cuando su inmediato superior le ordena que limpie el local donde se ha celebrado la fiesta. Y el sótano miserable y oscuro se convierte para el protagonista en «una especie de celda, un lugar de expiación» (p. 360). La visión que Ribeyro nos da en este relato de la realidad es escéptica, pero es una desilusión que deja abierto un resquicio para la esperanza. Patético es también el tratamiento que se hace del personaje Pedro Saldaña en «Explicaciones a un cabo de servicio». El infeliz protagonista de este cuento quiere organizar un negocio con un amigo, el cual termina abandonándolo en un bar con una cuenta sin pagar. Al no poder hacerla efectiva, tiene que enfrentarse al dueño del establecimiento y a la autoridad. En su débil defensa se nos revela su estado de desamparo e incomprensión, sus últimas palabras que provocan la compasión del lector: «yo no soy una piltrafa, que soy un hombre importante... yo soy un hombre, ¿entiende?, un hombre» (p. 113). Esta patética súplica también se asocia con Matías, el protagonista de «El profesor suplente». Este pobre cobrador tiene la oportunidad de sustituir a un amigo suyo dando unas clases de historia en un colegio. Ocasión ésta que, por lo inusual e inesperada, provoca la angustia y el pánico a medida que se acerca la hora de impartir la lección. Confundido e indeciso, se cree víctima de una humillante estafa, y en su gran frustración no tiene el valor de confesarle a su mujer la verdad. La conmiseración que por él mismo siente al comprobar el inmerecido orgullo de su mujer por algo que él cobardemente ha ocultado, provoca la compasión del lector por este desgraciado personaje: «¡Me aplaudieron! —pero al sentir los brazos de su mujer que lo enlazaban del cuello y al ver en sus ojos, por primera vez, una llama de invencible orgullo, inclinó con violencia la cabeza y se echó desoladamente a llorar» (p. 176).

«Nada que hacer, Monsieur Baruch» se abre con la escena del cuerpo sin vida de Baruch cerca del vestíbulo donde se han ido acumulando por tres días folletos («Gracias al método del doctor Klein ahora soy un hombre feliz», p. 288) que introducen una nota tragicómica. Tres días antes de su muerte, el protagonista había tratado de resolver un extraño dilema: la inútil duplicación de dos habitaciones que tienen la misma función. Este orden fundado en la tiranía de un código se rompe finalmente mediante la creación de un espacio nuevo: una capilla mortuoria. Su suicidio es anunciado en la metáfora del tren que se desengancha para terminar en una vía muerta donde sólo le espera el olvido: «era un ruido en el interior de su cráneo semejante al de un vagón que se desengancha del convoy de un tren estacionado e inicia por su propia cuenta un viaje imprevisto» (p. 290). La purificación o catarsis (afeitado, traje nuevo y ducha) que precede al suicidio no logran despejar de su rostro el miedo visceral a la indiferencia y la soledad: «Pero sus ojos tenían la expresión de siempre, la del pavor que le producían el tráfico, las corrientes de aire, los cinemas, las mujeres hermosas, los asilos, los animales con casco, las noches sin compañía y que lo hacía sobresaltarse y protegerse el corazón con la mano cuan-

do un desconocido lo interpelaba en la calle para preguntarle la hora» (p. 290). «El ropero, los viejos y la muerte» constituye una reflexión trágica sobre la existencia. El armario, como espacio de la intimidad, está abierto a toda la familia: para los niños es el escondite secreto y el depósito de un pasado irrecuperable. Y para el padre, el interés del armario reside en el espejo, ese espacio irreal que absorbe no sólo su imagen, sino la de todos sus antepasados. La ruptura accidental del espejo a causa de un pelotazo dado por uno de los amiguitos de la casa introduce el terror en el padre quien ya nunca podrá acceder al panteón familiar. Se encuentra desolado por habérsele negado la posibilidad de proyectarse al pasado, y a partir de ahora sólo podrá mirar hacia el futuro, es decir, hacia la muerte, o la nada: «Ello tal vez porque sabía que pronto habría de morirse y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada» (p. 406).

La vela se extingue con la vida del borracho en «Mientras arde la vela», muerte que su esposa Mercedes anhela para librarse de un marido que la tiene abandonada y esclavizada como lavandera. El proceso de la maduración de su venganza se asocia con la vela, símbolo de la perversidad y de los malos espíritus. Pero cuando Mercedes se decide a llevar a cabo su crimen y deposita una botella de aguardiente cerca de la cabecera de su enfermo marido para que éste se suicide, «sintió unas ganas invencibles de llorar» (p. 48). Este dolor espiritual constituye un acto de compasión en esta mujer que, reprimida por su esposo y la sociedad, ha transmutado su frustración en violencia. Pero su postrer acción («Luego se metió bajo las sábanas y abrazó a su marido», p. 49) apunta a un deseo de superar, en ese desesperado abrazo, su propia soledad, la de su esposa y la de la muerte. Este acto, igualmente, muestra que el amor no es una relación pura y desinteresada, sino un sentimiento interesado, oscuro y con algunas dosis de agresividad, sadomasoquismo y fetichismo. Mercedes se ha engañado creyendo haber recuperado su libertad, y, aunque de sus manos han desaparecido las grietas, siguen estando sucias: «La vela se extinguió en ese momento sin exhalar un chasquido. Los malos espíritus se fueron y sólo quedó Mercedes, despierta, frotándose silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas» (p. 49).

La desilusión, por el choque contra una realidad frustrante que deja al personaje sumido en un mar de confusión, es el motivo central de varios de los cuentos de Ribeyro. En «El polvo del saber», el protagonista, que esperaba con una gran ilusión heredar la biblioteca de su abuelo, descubre que los libros, almacenados en un viejo caserón que sirve en la actualidad de pensión, son irrecuperables por el avanzado estado de deterioro en que se encuentran. El vacío que ante este hallazgo experimenta el personaje se vincula a la precariedad y desamparo de los propios objetos: «Pero todos aquellos objetos que en las fotografías parecían llevar una vida serena y armoniosa habían sufrido una degradación, como si los hubieran despojado de sus insignias, y no eran ahora otra cosa que un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función» (p. 420). La reflexión final sobre el fin lógico de los objetos nos remite a la necesidad de aceptar lo efímero de la existencia: «El resto (de los libros) naufragó, como la vida, como quienes abrigan la quimera de que nuestros objetos, los más queridos, nos sobrevivirán» (p. 421). De desengaño, o ilusión rota, podría caracterizarse la actitud del personaje de «Por las azoteas». En este espacio imaginario, el niño protagonista entra en contacto con otro marginado: un hombre de 33 años desahuciado, como los objetos que lo rodean, mundo de las cosas insignificantes que le producen una gran zozobra: «Pero, ¿no decía un gran escritor famoso que las cosas más pequeñas son las que más nos atormentan, como, por ejemplo, los botones de la camisa?» (p. 166). La muerte del hombre de la terraza, al llegar lo que él había esperado que fuese una lluvia liberadora, deja al niño solo y abandonado. De decepción también podría calificarse la actitud de Eusebio, el personaje de «El jefe». Este empleado que creía haber conquistado la confianza de su jefe en una fiesta de la empresa, al volver al día siguiente a su trabajo, es tratado por su superior con una gran frialdad y es humillado por haberse atrevido a acceder al mundo burgués. El desengaño, como parte intrínseca del destino humano, se evidencia también en el relato «Una aventura nocturna». A Arístides, un pobre fracasado, soltero y solitario, se le insinúa la

dueña de un bar que está a punto de cerrar. La hipócrita amabilidad de esta manipuladora del sufrimiento ajeno llena de ilusión al pobre Arístides, quien llega incluso a recuperar su fe en la vida: «Mirando las repisas con botellas que giraban a su alrededor, Arístides se reconciliaba con la vida y, desdoblándose, se burlaba de aquel otro Arístides, lejano ya y olvidado, que temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora» (p. 184). Pero la amabilidad de la malvada dueña es sólo una excusa para que Arístides recoja las treinta mesas y un enorme macetero. Al darse cuenta de su engaño, rompe furiosamente el macetero y en «cada añico reconoció un pedazo de la ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado» (p. 186). Este misántropo que por unas horas había recobrado la ilusión de ser amado, termina humillado y forzado, una vez más, a refugiarse en su vulnerable soledad.

Las conclusiones que podrían derivarse de los cuentos de este auscultador moral de la realidad que es Julio Ramón Ribeyro, son que el hombre sólo puede realizarse asumiendo su orfandad, y en esta debilidad esencial ha de fundar su esperanza. El protagonista de los relatos de este narrador peruano trata de superar un orden ético y social. Pero este intento termina, generalmente, en la derrota, la humillación y el desengaño, quizá por no haber aceptado el hecho de que la angustia surge de la misma existencia, existencia que jamás será colmada y que siempre se da como carencia. Dos vertientes convergen en la angustia del personaje de Ribeyro: la desesperanza de un destino del que no puede evadirse y el humanismo solidario del autor con sus desvalidas criaturas.

José Ortega

Aproximación a los viajes interiores de Leopoldo Panero

El libro de Armando López Castro *Las aguas de la memoria*[1] permite ser considerado desde dos vertientes, como estudio monográfico y como ensayo. Si se atiende a la primera, habrá que apreciarlo como análisis e interpretación de la obra poética de Leopoldo Panero. Si a la segunda, lo que se impone al lector son las páginas sobre el *quid sit* de la poesía que van desplegándose al compás de una lectura paneriana. Por ende, las laderas del estudio y el ensayo no se ofrecen separadas, sino unidas a través de la literatura del astorgano, lo cual se refleja justamente en el título completo que López Castro ha colocado al frente del volumen: *Las aguas de la memoria (Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero).*

No parece casual la imbricación entre estudio y ensayo que nos brinda este trabajo del profesor López Castro, orensano afincado en León, en cuya universidad enseña literatura española, y a quien se deben no pocas investigaciones sobre poetas, entre las que destacan las dedicadas a Gil Vicente, Antonio Machado, autores del 27 y José Ángel Valente. Y no parece casual porque López Castro es poeta él mismo, y poeta cronológicamente adscrito a la promoción de los setenta, pero cuyos poemarios iniciales (*Revelaciones*, 1983; *Memorial*, 1985; *De lo imposible*, 1986) no se publican hasta la primera mitad de los ochenta.

[1] *Armando López Castro.* Las aguas de la memoria (Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero). *León: Diputación, 1994, 157 pp.*

Así pues, la condición de poeta de López Castro, unida a su profesión como docente e investigador, y a sus arraigados vínculos leoneses, explican el tríptico que se conjuga en esta nueva aportación suya, en la que realiza exploraciones en la lírica de un leonés cuya obra poética es susceptible de ilustrar ejemplarmente caracteres esenciales de la poesía mediante los jalones de un itinerario lírico singularísimo.

Por consiguiente, *Las aguas de la memoria* semeja una moneda en la que hay dos caras indivisibles, la ensayística sobre lo poético y la investigadora sobre Panero. Ambas caras se enriquecen mutuamente en el libro, ya que las nociones acerca de la poesía de las que parte López Castro hallan ilustración en los versos panerianos, y a su vez dichos versos le permiten refrendar, y aun adentrarse más profundamente, en los ámbitos esenciales de lo poético, en los que el propio estudioso está implicado también como poeta. Entiendo que el tipo de crítica literaria que se evidencia en *Las aguas de la memoria* es muy interesante, porque a la bibliografía sobre Panero, en la que no faltan contribuciones de investigadores como Connolly (1969), Parra Higueras (1971) y Marcos Sánchez (1987), y tampoco lecturas de poetas, así las de José García Nieto (1963) y César Aller (1976), añade una lectura universitaria conjugada armónicamente con una lectura poética.

Armando López Castro ve cuatro fases en la trayectoria literaria de Leopoldo Panero, fases cuyo rótulo y duración es la que se consigna: prehistoria del poeta, desde 1919 a 1929; y tres períodos de creación literaria plena y original, los que denomina de concentración (1929-1936); de descentración (1936-1952) y de sobrecentración, que abarca los siguientes diez años, y acaba con su muerte, en 1962.

Antes de sintetizar los caracteres que López Castro advierte en cada período, permítaseme subrayar el acierto terminológico y conceptual que encierran las palabras escogidas para diferenciar cada uno de los espacios temporales panerianos. Obsérvese que la voz «centro» se halla en los tres momentos, los cuales se distinguen entre sí con un hábil cambio de prefijo. La fórmula está plenamente justificada a la luz del contenido de este estudio, porque su autor defiende la tesis de que, «en su conformidad con la armonía, la obra poética de Panero parece girar en torno a ese corazón-centro, origen de toda creación». Siendo así, se desprende que las etapas de la historia de sus versos se distinguirán en virtud del decantado específico con que en cada singladura se enfatice su hondón cordial.

En el período de concentración, el centro unificador de su lírica se logra magistralmente en el extenso poema *La estancia vacía* (1944), centrado en la metáfora del corazón, y conjunto que cabe interpretar como un viaje indagador por entre la noche de sí mismo, de su espíritu. Sin embargo, en *Versos al Guadarrama*, poemario de 1945 que recoge poemas elaborados entre 1930 y 1932, Leopoldo Panero ya había descubierto el epicentro interior a vueltas de plasmar el acorde profundo entre su soledad, su intimismo amoroso y la naturaleza.

Concentrado en la dimensión íntima en la etapa que media hasta 1936, desde entonces hasta 1952 destaca el acento con que se conjuntan el yo y los otros, acento derivado de haber vivido experiencias fundamentales, unas dolorosas, otras felices, como fueron el encarcelamiento, la muerte de su hermano Juan en 1937, y el matrimonio. A estos años de avatares en contrapunto pertenece el libro *Escrito a cada instante* (1949), que reúne versos de fechas varias, pero que se enlazan merced a la unificación que les confieren las instancias del amor, de la fraternidad y de la trascendencia religiosa.

Según López Castro, la del cristocentrismo no es sólo la vivencia que unifica el tercer período, sino que dicho acercamiento a Cristo también asume e integra las fases precedentes, fundiéndolas con la última. En ella escribe Leopoldo Panero el libro *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda* (1953), los poemas agrupados en *Epístolas para mis amigos y enemigos mejores* (1952-1953), y asimismo los que iban a formar parte del conjunto, de título elocuente, *La Verdad en persona*, que no llega a concluir. Bajo el cauce de la epístola en verso, *Canto personal* es un poema transido de ansia de reconciliación, mediante el diálogo, con el chileno Neruda y su visión de América, visión contrapuesta a la paneriana, que se inscribe en la tradición hispánica del cristianismo. Cristo será justamente el centro de las tres únicas composiciones de *La Verdad en Persona*, en las que la metafísica esencial de Panero deviene teología y se transforma en misticismo crístico.

J. M. Balcells Doménech

Libro de amor al libro*

Este comentario presuntamente bibliográfico tiene todos los atributos de una arbitrariedad: soy amigo íntimo de Héctor Yánover y *una verdadera amistad es un loco don como el amor o la alegría, que la vida otorga raras veces.* Hemos compartido juntos *momentos estelares de la humanidad:* las revistas literarias, el diálogo siempre vivo, la ternura recíproca que nace de nuestra condición de provincianos, su librería mágica, sus notables versos —de lo más hermoso que ha dado nuestra generación poética en Argentina—, sus amistades, las mías, las nuestras, sus amores, los míos, los nuestros, sus nietos, el mío, los nuestros, tanto ya. Por eso hablar de sus memorias (de librero) es como dibujar metáforas y evocaciones desde mis propios anales y desde mis propias remembranzas.

Conocí a este enorme poeta en una situación entrañablemente equívoca. *Era del año la estación florida.* Había leído uno de sus poemarios y publiqué una nota cálidamente elogiosa en una de nuestras revistas literarias. La firmé con seudónimo: Rosa Axel (nombre, aclaro, de mi abuela, de mi *bobe*). En ese momento Yánover viajaba por Latinoamérica y en alguna de sus postas leyó el artículo. Una mujer que hablaba así de su obra no podía quedar inmune a sus fantasías supra y subumbilicales. *Cuerpo de mujer, blancas colinas.* Inmediatamente llamó a su librería queriendo saber de quién se trataba, pero no tuvo respuesta a su inquietud, porque yo ocultaba con esmero a mi doble ancestral, a mi *otro yo del doctor Merengue,* a mi vertiente rusa. *Mínima alma mía, tierna y flotante.* Fue a su regreso que nos conocimos y supongo —es fácil deducirlo observando mi aval testosterónico, mis expansiones lípidas y mi rostro semítico— que sufrió una primera desilusión: *Imponente y rollizo, Buck Mulligan apareció en lo alto de la escalera.* Pero muchas veces las compensaciones son válidas aunque esforzadas: traté de demostrarle que la renuncia obligada a sus fantasías eróticas se justificaba por la ilusión de nuestro encuentro, por la posibilidad grávida de nuestro diálogo, por haber encontrado un hermano detrás de la portada de un libro. Así llegué a compartir casi cotidianamente sus opciones viscerales, su amor insobornable a la cultura, su proximidad a sí mismo, su lealtad a los amigos de siempre, su estremecimiento medularmente poético, sus machados y sus vallejos de intravida, sus desazones ante la miseria del mundo. Años de andar juntos por las calles de Buenos Aires me enseñaron una de las lecciones más hondas que un espíritu humano puede tener el júbilo y el privilegio de recibir: la existencia del arte hace un arte de la existencia. *Yo sé un himno gigante y extraño que anuncia en la noche del alma una aurora.* Como una especie de Sören Kierkegaard cordobés, Héctor Yánover nos enseñó a muchos que aquellas palabras del filósofo danés («En esencia soy un poeta. Sólo tengo que mostrar humildad ante una cosa: el hecho de que yo mismo carezco de la fortaleza necesaria para ser lo que soy») encerraban una fecunda lección de vida: que cuando se elige un destino no es tan sencillo legitimarlo realmente y que ser poeta es más que un destino: es un grito indócil que clama a los dioses por la necesidad de una certeza que nos haga asimilable el aparente sinsentido de todo. Yánover tiene esas dos vertientes: carece de la fortaleza de saberse único y elige ser único ante sí mismo y ante sus propios temblores de poeta. Siempre he pensado que en sus diálogos con su propia almohada se siente un legislador, un ser preferido por aquellos mismos dioses a los que él reclama su ración de transparencia. *¡Alumbra, lumbre de alumbre!*

Recuerdo una anécdota que lo pinta de cuerpo entero: supo decir *no* a las manipulaciones ideológicas del autoritarismo de izquierda sin tener un solo argumento válido, en aquel momento, para justificar su negativa, salvo que *se lo decía el corazón.* El corazón de un poeta es

* *Héctor Yánover:* Memorias de un librero, escritas por él mismo. *Anaya & Mario Muchnik. Madrid. 1994. 272 páginas.*

su ciudadela imbatible y Yánover no admitía cercos que prohibieran sus auténticos latidos. *A todos, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular.* Otro sí: recuerdo que cuando yo pergeñaba versos (siempre inseguro, siempre culpable de usurpar un lenguaje que no me pertenecía) Yánover me leía y, pese a su previsible disconformidad con mi capacidad imaginativa, solía hacerme saber de una u otra manera, siempre prójima y condescendientemente, que debía seguir escribiendo, que tomara en cuenta mis propias turbulencias, que testimoniara en razón de mis propias y obstinadas liturgias. Si hubiera llegado a decirme que abandonara mis intentos, seguramente lo habría hecho y hoy me sentiría el más desgraciado y estéril de los hombres. Le debo a él, a su generosidad fraterna, estar aún en estas trincheras del pensamiento, porque Yánover es en todo y para todo un protagonista de la cultura y sabe que ese magisterio (sentirse acompañado en el amor a la poesía) debe ser esmeradamente cuidado, celosamente protegido, entrañablemente habitado. No somos muchos y, como Yánover lo dice en su prólogo a la edición española de sus memorias: *de los otros —la inmensa mayoría— que nos libre Dios (que Dios me breli).*

Quien fue director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, sucesor, por decreto de amor a los libros, de Paul Groussac y Jorge Luis Borges, está en el lugar que con toda justicia le corresponde. Pocos como él aman los libros con esa serena sabiduría y con ese aristocrático sentimiento de pertenencia que nos hace sentir que libreros hay unos solos. Como su cliente el doctor Sánchez —que era capaz de rubricar como propios libros de Homero, Platón y Pascal: «¿Me permite? Soy el autor», y los firmaba— así Yánover sabe que muchos de nosotros no hacemos lo mismo simplemente porque no tenemos la osadía de jugarnos ni la honestidad de reconocer los empréstitos. Y entre esas tímidas censuras, puedo jurar en este momento y protegido por la distancia y el papel, que me habría gustado firmar como propio un poemario conmovedor del mismo Yánover: *Arras para otra boda.* Y aprovechando ya la impunidad, confesar que yo también robé un libro de una estantería de calle Corrientes, de una *librería de esas que son cementerio de palabras:* el *Moisés* de Martín Buber, consciente, como lo escribe Yánover, que el viejo Buber me gritaba «sálveme, sáqueme de aquí».

En estas memorias sabias y entrañables el desfile de personajes inolvidables no tiene solución de continuidad, aunque yo me quedo con uno que me resulta fascinante. Lo llamaban el Loco Palito. Con sus pantalones tubulares, su bigote de pirincho, su admiración por Juan Sebastián Bach y su sensibilidad paranoide, el Loco, esa especie de Charlot de librería, futuro asesino por amor, podía vivir anécdotas como ésta: como creía que todos se burlaban de él, se reservaba siempre la última palabra. No sabía francés y pronunciaba los nombres tal como estaban escritos. Un cliente lo interrogó:

—¿Tiene el último libro de Maurois?

—¿Usted dice de *Mauriac*? —quiso saber el Loco.

—No, de Maurois.

—Vea —se impacientó el loco— ¿de quién quiere usted: de *Mauriac, Maurois* o de *Malraux*? Porque hay tres.

Siempre hay, por lo menos, tres posibilidades en la librería de Yánover. *Porque en los libros de gestas viven las gestas y en los libros de viejas están las viejas (...) y en algún rincón canta eternamente Horacio.* Yo, que lo visitaba con frecuencia casi cotidiana —mi psicoanalista tenía su consulta a doscientos metros de la librería—, sentía la impresión, realmente, de ingresar a un templo, con sus dioses, sus rituales, sus misas y su Supremo Sacerdote. A Yánover se lo veía allí como en el justo lugar del mundo que le correspondía, rodeado de su verdadera gente, de esa masonería de iniciados (Lautréamont, Cervantes, Stefan Zweig, Dashiell Hammett, Marechal, Camus, tantos) con los que conversaba, comía y jugaba, olvidando que era librero a fuerza de ser poeta y olvidando que era poeta a fuerza de ser librero. Hoy las cosas no han cambiado sustancialmente, porque sigue siendo ambas cosas (¿o son la misma?) con la pasión y la inteligencia de quien sabe que *después de esta larga noche tediosa/ nos volveremos a encontrar.*

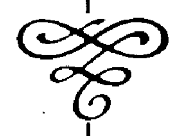
Yánover habla en su libro de todos sus amores, de esa literatura que escriben los hombres para los otros hombres, de Borges y de Miguel Hernández, de Thomas Wolfe y de Shakespeare, de Virgilio y de Arnoldo Liberman (¿viste, Tito, que algún día me iba a poner, por prepotencia de autoría y desenfado, al lado de los tuyos?). Pero sobre todo, habla de sí mismo, de su *escribo para entenderme, para saber quién soy* (frase que el mismo Yánover sabe reiterada por muchos pero que en él, en su estremecimiento interrogante y en su tiritona de bu-

ceador de honduras, vuelve a tomar la validez de lo dicho por primera vez, su esencia mítica). A lo que suma esta reflexión llena de sapiencia: «Y entre las circunstancias y los deseos, cada uno llega a ser lo que puede. Y entre lo que queremos y lo que podemos, cada uno llega a ser lo que ya era». Ni Freud lo hubiera dicho mejor. Por eso no es casual que Yánover tenga su consulta a doscientos metros de los libros de mi psicoanalista. Cuántas veces pensé: «¿Y si en lugar de ir a sesión voy a ver a Tito? Aprendo más y me sale mucho más barato. Con lo que le pago a mi analista por sesión compro la cafetería de la esquina.»

En la esquina de la librería de Yánover existe una cafetería (un *café*, como se dice en Buenos Aires, es decir, el lugar donde uno se reúne largas horas a resolver la suerte del mundo) y en ella se encuentra el *escritorio de Yánover*, su oficina portátil, su consultorio para todo hacer. En ese café, todas las mañanas, el poeta ejerce su oficio de sacerdote y de comerciante, firma pagarés, dialoga con sus amigos consuetudinarios, hace su broma al camarero de siempre, recibe visitas, ejerce el magisterio de su libresca sabiduría, da su opinión sobre el sexo de los ángeles, cita a Ciryl Connolly, ama a Alejandra Pizarnik, echa de menos a Kafka, atraviesa baches melancólicos como si fueran gajes del oficio, sonríe con una de las sonrisas más cómplices e íntimas que he conocido en mi vida. Cuando viajo a Buenos Aires —cada vez más infrecuentemente— sueño con llegar la primera mañana a las ocho y media al café de la esquina y encontrar a Yánover, porque en poco rato sabré todo lo que tengo que saber en ese viaje y habré sumado a mi sed de diálogo con mi babélica ciudad un momento seguramente inolvidable, alimenticio, pleno. Para que una amistad se produzca deben juntarse una suma casi imposible de trascendentes contingencias, decía Sartre, hablando de Camus. Si algo tiene Yánover es que las trascendentes contingencias le fluyen como agua de manantial. Y uno suma, suma, suma. Siempre dispuesto, siempre ameno, siempre lúcido, siempre contradictorio (antes recordaba a Kierkegaard), su presencia tiene todo el perfil mesiánico de un iluminado, consciente de que ejerce dos profesiones: *una mítica y la otra, además de mítica, sagrada.* Por ambas, porque en ellas están las huellas de su paso por la tierra, porque por ambas lloró con júbilo y sonrió con congoja, porque alguna vez escribió «no doy más», porque cada mitad de sí mismo *va conmigo en su todo de ilusión*, porque tuvo una dulce abuela y un abuelo triste, porque Lola es Lola, porque cualquiera sea el Dios que nos permitimos siempre pedimos perdón, porque en este momento, aquí, frente al ordenador, quisiera tenerlo a mi lado para hacerle saber de todas estas palabras, porque, en fin, es mi amigo, rubrico estas líneas de la manera que seguramente él lo haría: dibujando un gato *(gatos del sol por el borde del sol)* y escribiendo «abrid, abrid el corazón y el viento empujará las velas». *Besos mil, Familia Espil.*

Discúlpeme el lector si no he hablado de su libro pero quizás estas sucintas memorias, estas breves palabras, sirvan de prefacio a una lectura singular, enriquecedora y *encinta de significación.* Tito, que sabe que sólo queda el saber después de tanto, ha dibujado un Miró, con Goya asomando detrás de los palotes. «Quiero cumplir mi misión» escribió alguna vez. Héctor Yánover: misión cumplida.

Arnoldo Liberman



De la España subterránea*

El signo de los tiempos nos lleva, con nostalgia irreprimible, al deseo de exhumar los grandes y pequeños mitos que conformaron en el pasado el ser atípico y singular de la Península Ibérica. La desconfianza creciente en torno al discurso del iluminismo y al proceso racionalizador y economicista que aquél ha generado, determina una mirada nueva hacia ese pasado —medieval, gótico o, más propiamente, *barroco*—, en el que se habría formado el modo especial de *lo español.*

Comenzamos a sospechar que los signos civilizadores —las marcas de normalización— de nuestro presente cultural estarían fundados en un terreno de barbarie y de exceso, al que hay que interrogar a fin de que libere su verdad. En estas condiciones, la simple alusión a la existencia de una tradición de signo esotérico, oculta y perdida en el seno de la historia, se convierte en la metáfora más ajustada de esa españolidad especializada en construirse sobre la base secreta de una transescena, una transrealidad, un transmundo.

En ese depósito sagrado de lo nacional más propio, pocas veces se penetra con la inteligencia y la sensibilidad suficiente como para poner de relieve el rico subsuelo sobre el que se funda (o se desorbita) ya para siempre una cultura que, como la española, ha llegado a constituir el paradigma mismo del irracionalismo, la entrada en la escena de la historia de un vector que actúa casi exclusivamente en el nombre de las fuerzas oscuras y sobrenaturales.

Acometer esta tarea, penetrar en el proceso de formación simbólica de un mito nacional, no es en rigor un trabajo en el que Luciano G. Egido sea un neófito. Al contrario: un recientísimo texto novelesco suyo —*El cuarzo rojo de Salamanca*— nos ha llevado ya —siquiera sea en un escenario fictivo— a ese duelo entre el racionalismo de bayoneta que la invasión napoleónica estuvo a punto de introducir en España y el navajazo castizo que corta en el aire el fino hilo del que pende el progreso de un pueblo. Más en nuestro tiempo, la elección de ese tiempo trágico del treinta y seis y la obsesión por uno de sus agonistas centrales —Miguel de Unamuno—, movilizó, en ese otro gran texto de investigación histórica que es *Agonizar en Salamanca,* todos los fantasmas que se agitan en la caverna del inconsciente hispano.

Está acreditada, pues, en este autor, esa, diríamos, especialización en un tipo singular de escenario donde los nombres sonoros de Salamanca, de Unamuno, de la guerra de la independencia... nos hablan en sí mismos de hasta dónde puede ser conflictivo un mundo (y una lengua) que ahora recibimos (con la obligación expresa de reintroducirlo en la senda de una *normalidad* definitiva: Europa).

Frontera tras frontera, el trabajo de Luciano G. Egido nos conduce en esta ocasión —*La cueva de Salamanca*— hacia una metáfora nueva sepultada en la memoria colectiva de un pueblo, que ha superpuesto, sólo en tiempos recientes, a su viejo *hardware* poblado de fuerzas invisibles, el nuevo *software* diáfano que le suministran las cadenas de televisión con sus cosmologías mitológicas de signo débil.

Reconstruir una estructura legendaria, que además se encuentra mineralizada en el seno de una ciudad, en sí misma símbolo también del antiguo régimen, de sus truculencias y de su paranoia sobrenaturalista (o, incluso, *surrealista*), es una operación de precisión que Egido cumple con el virtuosismo de un relojero de mecanismos no digitales.

Importaba y mucho conceder a esa leyenda local (pero tratándose de Salamanca lo local define todo un mundo ideológico; un universo —y una universidad— donde se forman los cuadros administrativos e intelectuales del

* *Luciano G. Egido,* La Cueva de Salamanca. *Salamanca, Ayuntamiento, 1994.*

país durante, al menos, trescientos años) toda la profundidad a que su estructura remite. El decurso del discurso sobre «la Cueva» no es una voluta banal, un rizo de la fantasía popular, servida fielmente por los intelectuales (entre ellos: Cervantes) complacientes en servir el imaginario de un pueblo habituado a la escenografía metafísica. Se trata, en todo momento, y en cualquier punto de la historia, de una sutil *mise en abîme* de un debate ideológico. En consecuencia, el texto hermenéutico *nos mueve* por los niveles diversos a que esta configuración *fuerte* nos llama. El duelo está cantado: una poderosa estructura de control del saber reglado —el *Studium salmanticense*— ha ido generando dialécticamente la conciencia difusa de la existencia paralela de un conocimiento opuesto, de una estructura antagonista. Arriba, la ciudad, el «alto soto de torres», las estructuras airosas de los conventos y los pupilajes; debajo, el mundo turbio, subterráneo, las cátedras del mal. El duelo descrito en sus caracteres más generales no tiene siempre la estructura de un drama. El hilo narrativo —tensado— nos lleva por avatares, impensables a veces, curiosos siempre, pero también divertidos en muy numerosas ocasiones.

Esa anécdota —y ese anecdotario— no puede ocultar las categorías de mayor calado que este libro transporta en su seno. No es cuestión de explicitarlas aún más. El lector avisado intuye ya a estas alturas que el presente texto de Luciano G. Egido es de los que le conviene conocer. El espacio un tanto depredado que habitamos en estas latitudes está, a lo que parece, poblado de resonancias. Las voces que se hacen oír en ese palimpsesto que es nuestra geografía gloriosa (Salamanca, Toledo, Sevilla...) no hablan los dialectos al uso, al contrario: descubren, ante la figura mediada del investigador que las interroga, el inconsciente salvaje y conflictivo, el poderoso imaginario en el que siempre se expresa la tribu hispana.

Una última acotación —y esta vez crítica— nos cabe hacer, no al autor, sino al prologuista del libro. La operación de cirujía urbanística que en los últimos años ha sacado a la luz y adecentado en la ciudad castellana las ruinas de la vieja cripta de San Ciprián o San Cebrián, puede ser, como se afirma explícitamente, interesante para los turistas (en la categoría de «culturales») que eventualmente visiten la vieja ciudad universitaria, pero para los espíritus ocultos que la habitaron (y que quizá la sigan habitando) eso mismo no puede sino significar el gesto último del poder de la razón dominante que les arrebata para siempre ya, en nombre de la *higiene pública,* su *aura.*

Fernando R. de la Flor

La vida del hacedor*

Horacio Salas (Argentina, 1938), uno de los exponentes más representativos de la generación del sesenta y antólogo y prologuista él mismo de un volumen fundamental para comprender los alcances de tal movimiento —*Generación poética del sesenta* (E.C.A., 1975)—, lo advierte desde un principio: «(...) no pretendo ejercer aquí la crítica literaria (...)». Y resulta pertinente la aclaración, pues esta biografía de Borges se erige como tal

* Borges, Una biografía, *Horacio Salas, Editorial Planeta, 1994, 300 páginas.*

y en ningún momento intenta ingresar en el espacio del registro crítico. Baste para esto último dos volúmenes tan insoslayables como *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Ana María Barrenechea, Paidós, 1967) y *Borges ante la crítica argentina* (María Luisa Bastos, Hispamérica, 1974), además de gran parte de la labor de uno de los más tenaces y lúcidos borgeanos: el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal.

Salas pulsa otras cuerdas, ocupa distintos espacios. Con un estilo conversado, cuya fruición se advierte en la morosidad del tono, no exento de depurado rigor en cuanto a contexto histórico se refiere, el autor se acerca a Borges desde una perspectiva singular. Sin llegar al acriticismo, va cincelando y descubriendo junto con el lector la compleja personalidad del autor mayor de las letras españolas del presente siglo, los pliegues íntimos de un hombre que trasciende en mucho la mera imagen pública de los millares de reportajes que lo tuvieron como protagonista.

Tal como ocurriera con *El tango* (Planeta, 1986), la escritura de Salas oscila entre la crónica ensayística y el esbozo novelado, tono que maneja acabadamente y que obliga a interrogarse acerca de si alguna vez el autor se aventurará en el género específicamente novelístico. Poeta y hacedor de algunos libros tan entrañables como *La soledad en pedazos* (1964) o, más reciente en el tiempo, *Cuestiones personales* (1985), Salas acerca un Borges descarnadamente humano, cuya parábola vital abarca desde su bachillerato en Ginebra hasta el inevitable encuentro con su destino sudamericano.

Uno de los ejes en torno de los que acertadamente gira la biografía escrita por Salas es el tránsito de Georgie a Borges. Un tránsito sutil, intrincado, y muchas veces trunco. Resumiendo groseramente: Georgie inventa mitologías y las cree a pie juntillas para que Borges las realice en el límpido universo de la letra.

Los tigres, la ilimitada biblioteca de libros ingleses, los compadritos muertos, la gloria militar de las batallas son relatos iniciáticos, cuentos de infancia, a los que el hombre adulto dotará en su literatura de irrefutable realidad (la incontrovertible verdad de la ficción).

En este sentido, Salas consigna que los Borges se mudaron en el año 1901 al barrio de Palermo, «cerca del Maldonado, límite real del Buenos Aires finisecular». O sea: las orillas. Muchos años después, en *Cuaderno San Martín* (1929), su tercer libro de poemas, Borges publicaría la celebérrima «Fundación mítica de Buenos Aires», donde evidentemente exagera y postula que la ciudad fue fundada no sólo en Palermo, sino, más precisamente, en su manzana: «La manzana pareja que persiste en mi barrio: / Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.» Pero, ¿verdaderamente exagera? Exagera en el sentido meramente constatable del dato histórico: es obvio que Buenos Aires no fue fundada en esa manzana. En un sentido más amplio y abarcador, Borges se atiene a la más rigurosa verdad. Buenos Aires fue fundada allí, en la misma manzana donde vivía quien, con el transcurso de los años, inventaría un idioma: el de los argentinos.

Es también Georgie quien comienza a obedecer a doña Leonor Acevedo, su madre, salvo aisladas excepciones (algún amor furtivo y rigurosamente abandonado; la frecuentación de Evaristo Carriego, a quien doña Leonor no consideraba buena influencia para su hijo). Y agrega Salas: «(...) la obediencia de Georgie poco a poco se hizo ciega. (...)». Frase paradigmática y henchida de sentido psicoanalítico: tan ciega se fue haciendo la obediencia de Georgie que Borges se queda efectivamente ciego y la dependencia con su madre se vuelve total y obligada. Como si para realizar el sintagma *una obediencia ciega*, Borges tuviera que haber entregado sus ojos a cambio de la omnipresencia materna.

Con agudeza, Salas se detiene en la ilimitada biblioteca de libros ingleses del padre de Georgie y en la cual el futuro escritor confiesa haber nacido a la literatura. Efectivamente, la tradición personal y familiar de Borges es anglosajona, el inglés y el español se confunden como lengua natal (datos de donde provienen las patéticas acusaciones de «escritor extranjerizante» que buena parte de la crítica le endilgó durante varias décadas y sectores «populares y nacionales» —una de las fatalidades argentinas— aún le endilga). Resulta, como apunta Salas, que es merced a esta anglofilia de Georgie que el Borges adulto se salva del afrancesamiento estéril y paralizante que signó a muchos de sus compañeros de formación.

Esta anglofilia, a la vez, le permite ser uno de los primeros hispanoparlantes en acercarse al *Ulises*, de Joyce. Ya en 1925 Borges traduce el monólogo final de Molly, traducción aporteñada y fallida que delata el fervor criollista del joven Borges. Es el mismo año en que publica *Luna*

de enfrente, en cuyo prólogo de 1969 reconoce con impecable ironía: «Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. (...)» Asimismo, la frecuentación del inglés da como resultado, en 1941, su ajustada versión de *Las palmeras salvajes*, de William Faulkner, texto que, como bien consigna Salas, recorre un curioso itinerario. Aunque no se quiera reconocer a Borges y a su propia literatura como elementos precursores del llamado *boom* narrativo latinoamericano de los años sesenta, no quedan dudas de que las técnicas novelísticas de muchos de los más representativos integrantes del movimiento son deudoras de Faulkner, pero de ese Faulkner mediatizado por Borges en la traducción de *Las palmeras salvajes:* con lo cual se puede decir que, al menos en la literatura en lengua española de este siglo, casi todos los caminos conducen a un mismo y laborioso laberinto, el dibujado pacientemente por mano borgeana.

Obviamente, resulta imposible en un libro de esta naturaleza no mencionar, aunque más no sea para revisar el aire de la época, las posiciones políticas que en el transcurso de su larga vida —y mediante innumerables entrevistas por todos los medios de prensa— fue tomando Borges. Lo verdaderamente notable —y que habla mucho más de la sociedad argentina que del propio interesado— es la incidencia desequilibrante que estas opiniones ejercieron sobre la valoración de su obra literaria.

Borges no dejaba de puntualizar que las opiniones en general y las opiniones políticas en particular —en suma, la *doxa* que tanto menoscabo inspiraba en Platón— suelen ser lo más superficial que puede expresar un escritor. Norman Mailer, con esa crudeza norteamericana que la flema y el pudor británicos de Borges no hubieran consentido, hablaba del autor de *Ficciones* y su filiación política en términos contundentes: «Está bien, es un conservador, pero... No soporto pensar en un escritor en términos políticos. Y menos en primer lugar. Es lo mismo que pensar en alguien y empezar por el ano. (...)» (*Pontificaciones - Conversaciones con Norman Mailer*, Celtia, 1983). Gran parte de la crítica argentina, a estar por la virulenta definición de Mailer, adhería (y, aun con reservas, adhiere) fervorosamente al ejercicio de la proctología en mucha mayor medida que al análisis textual.

Pero más allá del acendrado antiperonismo del que jamás abdicó, Salas no deja de anotar la temprana actitud de Borges frente a los primeros brotes antisemíticos. Ya en 1934 escribió un artículo en la revista *Megáfono* titulado sin eufemismos: «Yo, judío». Finalmente, el autor recuerda una frase deslizada por Borges en un reportaje que le efectuará él mismo en el año 1985: «Y yo soy un hombre ético. Creo.» Al cabo de tanto enfrentamiento y encono inútiles parece una buena definición de Borges como ciudadano, más allá de posturas no sólo equivocadas, sino, a veces, insostenibles.

En suma, este volumen de Salas adolece de algunas defecciones de orden gráfico que no alcanzan para empañar la luz que arroja sobre la figura biografiada: se echan en falta epígrafes explicativos en casi todas las fotos que ilustran el libro, no siempre la abreviatura en siglas de la bibliografía manejada se puede hallar luego en la bibliografía general. Pero baste reconocer una última virtud a esta biografía: al terminar su lectura se torna inevitable revisitar —parcial o totalmente— la obra borgeana. Esta incitación que el libro de Salas genera no puede menos que ser agradecida.

Osvaldo Gallone

La escritura «en su punto» de Luis Alberto de Cuenca

Refiere Aristóteles en su *Retórica* que a un panadero, que preguntaba si hacía la masa dura o blanda, le inquirieron a su vez: «¿Cómo? ¿En su punto es imposible?»[1]. Pues bien, la escritura de Luis Alberto de Cuenca parece haber adquirido ese punto justo que pedía el Estagirita o esas cualidades de mesura y contención que, según Borges, deberían adornar al escritor. Buen ejemplo de ello lo constituyen su último poemario *El hacha y la rosa*[2] y su libro de prosas *Etcétera*[3]. Hasta llegar a este punto, el autor ha recorrido un largo camino, cuyas etapas yo no voy ahora a analizar pero sí a sintetizar muy brevemente. La primera de ellas estaría representada por dos libros de escuela, *Los retratos*[4] y *Elsinore*[5], como los ha calificado Julio Martínez Mesanza. Cinco son los rasgos básicos caracterizadores de *Los retratos*, según Juan José Lanz: enmascaramiento del yo, formalismo, voluntad de expresar sensaciones —«no quiero expresar estados de ánimo, sino sensaciones», nos dice el propio autor— selección léxica y añoranza de una edad mítica[6]. A estos elementos podríamos añadir otros como la presencia de numerosos nombres propios, citas culturales y la juanramoniana búsqueda de la belleza.

Elsinore o Helsingör —como es sabido— es el castillo danés en el que vivió el príncipe Hamlet. Con *Elsinore*, Cuenca adopta el culturalismo de una generación, que en un primer momento el propio autor denominó «generación del lenguaje»[7] y con posterioridad ha llamado del 68[8]. «No nos apetecía escribir nada —observa Luis Alberto de Cuenca— que no tuviera unos orígenes culturales, librescos. La vivencia (esa horrible palabra) sólo venía después a impedir que el plagio fuese perfecto»[9]. La segunda etapa se abre con *Scholia*[10]. Aquí se manifiesta ya un cansancio de las viejas formas a la vez que se revelan algunos de sus procedimientos posteriores. Como el título indica, el poeta se convierte ahora en un glosador de materiales, actividad compartida entonces por otros autores de su generación. El tiempo —concepto clave en la poética de Antonio Machado— y sometido a un nuevo tratamiento por algunos de los escritores más representativos del grupo del 50, como Claudio Rodríguez o Francisco Brines—, recibe una nueva reelaboración en este último libro. Atendiendo a los aspectos formales, destacan ya poemas isosilábicos de cierta longitud, se generaliza el uso del poema breve y, aunque aparecen dos prosas poéticas, por lo general el verso se hace más corto, con tendencia a los metros heptasilábicos y endecasilábicos.

La tercera etapa está integrada fundamentalmente por *Necrofilia*[11], *La caja de plata*[12] y *El otro sueño*[13].

En *Necrofilia* los temas más trascendentales aparecen ya tratados con un distanciamiento irónico, muy recurrente a partir de este libro en la poética de Cuenca. Pero es sobre todo con la publicación de *La caja de plata* cuando se produce el cambio más acusado: «Con 'Amour

[1] *Aristóteles,* Retórica, *ed., A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971, 1.416b, 26.*

[2] *L. A. de Cuenca,* El hacha y la rosa, *Sevilla, Renacimiento, 1993.*

[3] *L. A. de Cuenca,* Etcétera, *Sevilla, Renacimiento, 1993.*

[4] *Madrid, Azur, 1971.*

[5] *Madrid, Azur, 1972.*

[6] *J. J. Lanz,* La poesía de Luis Alberto de Cuenca, *Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1991, pág. 24.*

[7] *L. A. de Cuenca, «La generación del lenguaje»,* Poesía *(1979-1980), n.º 5-6, págs. 245-251.*

[8] *L. A. de Cuenca, «La generación del 68», en* Etcétera, *págs. 91-92.*

[9] *L. A. de Cuenca, «La generación del lenguaje», pág. 250.*

[10] *Barcelona, Antoni Bosch, 1978.*

[11] *Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1983.*

[12] *Sevilla, Renacimiento, 1985.*

[13] *Sevilla, Renacimiento, 1987.*

fou' me di cuenta —escribe el autor— de que algo se estaba inaugurando en mi poesía: por un lado, el poema era un homenaje al concepto surrealista de 'amor loco', interpretado desde una perspectiva folclórico-literaria y con un molde alejandrino; por otro lado, el poema marcaba la renuncia de su autor a ciertas locuras culturales a cambio de otras locuras mundanas»[14]. El léxico se despoja de los ropajes más ornamentales, y aunque lo cultural sigue estando presente, lo está tan sólo de una manera funcional. El mito permanece, pero ahora surge de referentes inmediatos, y el poeta se constituye en mediador entre la realidad y la ficción. De ahí deriva el recurso del sueño, no como vehículo de confusión sino de ordenación de la realidad. En esa línea discurren *El otro sueño* y las últimas composiciones del libro *Poesía*[15], recogidas ahora en *El hacha y la rosa.*

El hacha y la rosa distribuye las composiciones en los siguientes apartados: «Prólogo», «La diosa blanca», «Álbum de recortes», «Memorabilia», «Perfiles literarios», «Variaciones» y «Epílogo». La obra se ajusta a ese carácter de «libro poético», legado por el modernismo, que impone al conjunto de poemas una ajustada organicidad. También arranca de ese movimiento —y será aprovechado más tarde por Jorge Guillén y otros grandes poetas— el trasvase de composiciones de unos libros a otros. Se perfila así la trayectoria poética como una juanramoniana «obra en marcha», que del misterio camina hacia la luz. Así, uno de los primeros poemas de *El hacha y la rosa,* «Urganda la desconocida» ya aparecía en *La caja de plata,* concretamente entre las composiciones de la tercera de sus series: «La brisa de la calle». El poema desvela un procedimiento nada inusual en Cuenca: la instauración de un pasaje mítico, tradicional o cultural, en el ámbito urbano. La siguiente composición, «Red Sonja» se incluía en la sección «Los invitados» de *El otro sueño* con el título en castellano de «Sonja la Roja». Sonja la Roja es la rival de Conan, personaje trascendental en el mundo del cómic, y es «la que viene de lejos para velar tu sueño, la que triunfa y se marcha». Pero Conan es también el nombre de cuatro soberanos de Bretaña. En la *Historia de los Reyes de Britania,* pulcramente editada por Luis Alberto de Cuenca[16], es ahora Aurelio Conan quien es presentado como un joven de admirable valor, que sucede en el trono a su tío Constantino. En el poema —determinado más por la mitología actual que por la clásica— la utilización de la segunda persona («...querías tanto a los héroes,/ tanto soñabas con sus compañeras») establece una clara complicidad con el lector. Ya en «El juicio de París» se nos había dado un guiño de intertextualidad con Góngora: «A la dudosa luz del alba».

Las siguientes composiciones, «La partida» y «Eterno femenino» se incluían en la sección «Otros poemas» del libro *Poesía.* La primera lleva en este libro la fecha de 1985 y la segunda la de 1989. «La partida» se estructura temáticamente alrededor de seis mujeres, con sus nombres propios. Julia domina sobre todas y a todas se dirige el poeta, pidiéndoles que le protejan «del mar y de las uñas de la noche». Sobre las mujeres giran igualmente «Eterno femenino» y, a pesar de su título, «Huelga general». La primera composición está estructurada métricamente por endecasílabos y la segunda por alejandrinos, perfectamente timbrados en ambos casos. Temáticamente, uno de los motivos fundamentales es el aludido del sueño, como mediador entre la realidad y la ficción. Alejandrinos son también los metros que configuran el «Himno a la Virgen del Carmen», cuyo comienzo —«Madre y hermana nuestra, reina de los espacios»— evoca los ecos de Rubén Darío, y en concreto su poema «Verlaine», de *Cantos de vida y esperanza.* Este hermoso poema, de ritmo rubeniano pero también litúrgico, se inscribe en el marco mitológico de la diosa blanca, la maternidad sacral de la prehistoria europea. En este mismo ciclo se inscribe la «Venus de Willendorf» —escultura muy cara al poeta— en el que dominan el tono coloquial, el distanciamiento y la ironía. Entre los artificios que contribuyen a crear esta atmósfera lúdica resalta la sabia utilización del encabalgamiento con fines sorpresivos, como sucede en ocasiones en la poesía de Blas de Otero y Ángel González. Pondré sólo un ejemplo del poema de Cuenca: «...Bajo una camiseta de elefante/ que pone 'University of Indiana/ (Jones)' y unos pantalones...».

Si los últimos poemas de esta sección, «Bienvenida» y «Preguntas a la diosa blanca», se estructuran sobre

[14] *J. L. Lanz, «Luis Alberto de Cuenca o el loco amor»,* Reverso, *n.º 2 (1990), pág. 98.*

[15] *Sevilla, Renacimiento, 1990.*

[16] *G. de Monmouth,* Historia de los Reyes de Britania, *ed. de L. Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1984.*

un juego de endecasílabos y heptasílabos, todos los que componen la sección siguiente «Álbum de recortes» se organizan en estrofas de nueve versos endecasílabos. Son estas composiciones las que respiran la atmósfera más romántica del libro. En algunas de ellas, al igual que en muchas de Manuel Machado y de otros creadores, hay un fuerte contraste entre el tono general del poema y el rotundo final con que se cierra. Ni siquiera la última de esta serie, «La resucitada», en la que una gradación ascendente en los paradigmas verbales («Ya sale de la tumba. Ya se acerca») va preparando el momento climático, se escapa de este sabio contraste: «Ya me inunda la lumbre de sus ojos».

Las composiciones que integran «Memorabilia» excepto «Todos fuimos pequeños», «De vez en cuando» y «Jekyll y Hyde» aparecían ya en la sección «Otros poemas», del libro *Poesía.* Todas son realmente hermosas, pero resulta especialmente conmovedora y deslumbrante la titulada «Sobre un alejandrino de Abelardo Linares». El modernismo cultivó ya los sonetos construidos sobre alejandrinos, y éste es ahora el molde métrico elegido. No es la primera vez en que se maldice el tedio —concepto que tanto alimentó la poesía de Leopardi y de otros románticos— y para combatirlo el poeta piensa en aquellos ojos «que vida y muerte daban con su mirada hermosa,/ los ojos en que puse tantos nobles empeños./ Y la melancolía se transforma en enojos,/ pues no puedo olvidar la esquivez de la rosa/ *cuyas lentas espinas hieren aún mis ojos*».

La intertextualidad, la comunión con otros poetas, ya la inauguraron Verlaine y los parnasianos, la siguieron sabiamente Rubén Darío y Antonio Machado, y Cuenca —el único que ha sabido conjugar la herencia de los dos Machados, el que ha sabido aunar comunión y belleza— es el más ilustre representante de ese y de otros recursos en nuestros días.

Los primeros poemas de la sección *Perfiles literarios,* «Nausícaa», «Helena: palinodia» evocan por un lado el mundo clásico, y, por otro, reproducen escenas actuales, en las que no están ausentes el coloquialismo y las frases hechas.

En «Sir Horace Walpole» sorprendemos a Madame du Deffand recibiendo a este dandy, político y literato inglés, al que, como a Voltaire, escribió numerosas misivas. Madame du Deffand ya estaba ciega cuando se entrevistó por primera vez con este dandy, un hombre de mediana edad pero veintiún años más joven que ella cuando comenzó el carteo por el Canal de la Mancha. Es posible que, de haberlo visto, su entusiasmo se hubiera apaciguado, ya que, a juzgar por los retratos que nos han legado Reynolds y otros, el autor de *El castillo de Otranto* no era agraciado en exceso.

A Cuenca, tanto como presentarnos el encuentro, la atmósfera del otoño en París, y la luz de una textura mágica que baña a los amantes, le interesa el discurso metapoético que encierra su diálogo.

En la siguiente composición, «William Beckford», se aprovecha la figura de este escritor y viajero británico, para glosar la sentencia machadiana: «Largo es el arte, breve la vida». En «Los dos Marcelos» se contrapone a Marcel Proust y a Marcel Schwob, y se lamenta la escasa atención dedicada al segundo. En este poema, cargado de referencias literarias, se desatiende el consejo de Adolfo Bioy Casares de leer *Albertine disparue* «como si fuera una novela policíaca» y se expresa el deseo de seguir siendo joven. El siguiente, «El libro de Monelle», que cierra esta serie, engarza directamente con el anterior. En veinte alejandrinos se concentran aquí la vida de este judío, nacido en Chaville, cerca de París, en 1867, su amor a la literatura, su abandono de los libros por la menuda y frágil prostituta Louise y la vuelta de nuevo a los libros cuando ésta muere. En *Etcétera* se continúa la historia y vemos cómo conoce a Marguerite Moreno, la segunda y última mujer de su vida, que también muere, y cómo el poeta marcha a Samoa a poner flores en la tumba de su admirado Stevenson.

Los poemas de la última serie, «Variaciones», son también abundantes en referencias literarias. El primero de ellos es un nuevo soneto en alejandrinos, que toma como motivo el canto VI del *Mahabharata.* En el siguiente, construido «Sobre una oda de Horacio», no faltan tampoco las referencias shakespeareanas, o más bien las influencias horacianas en Shakespeare: «Aunque él es más hermoso/ que el sol, y tú la sombra de una sombra,/ a tu lado, mi vida, he/ de morir».

Lo épico y lo juglaresco —y una exaltación primaveral y vitalista lo más alejada del tedio que pueda imaginarse— se combinan en «Sobre un poema de Bertran de Born». Este trovador provenzal, a quien Dante sitúa en el *Infierno* llevando en la mano su propia cabeza, fue un se-

ñor feudal, apasionado y turbulento, cuyas hazañas hacen exclamar al poeta: «Me gusta el tiempo de la primavera/ que hace brotar las flores y los pájaros./ El tiempo de la espada, en el que brillan/ los aceros al sol de la batalla». Con estos endecasílabos contrastan los alejandrinos de «Sobre un poema de Baudelaire». Y no es solamente este cambio de ritmo el responsable de la diferencia. Son sobre todo el léxico y el tono, y el contenido trágico, quienes imprimen la atmósfera invernal, tan real y tan próxima como el fuego radiante del poema anterior.

Con interrogaciones sobre la vida, la muerte, la filosofía y la virtud se inicia «Sobre un poema de Lacenaire». Pierre-François Lacenaire —como se nos dice en *Etcétera*— fue un ladrón y asesino francés, nacido en Lyon en 1803 y ajusticiado en París en 1836,. redactor de una autobiografía que hizo las delicias de André Breton. A las interrogaciones suceden rotundas aseveraciones y frases sentenciosas: «¡Feliz quien sueña que es amado!/ ¡Ojalá no despierte nunca!/ El corazón se engaña siempre:/ no hay sentimiento sin dolor». Más tarde, las interrogaciones retóricas vuelven sobre los enigmas de la vida y la muerte: «¿Por qué te aferras a la vida?/ ¿No ves lo absurdo que es vivir?/ ¿Por qué tiemblas ante un enigma/ cuya solución no conoces?». La exhortación no es menos contundente: «Abre los ojos, mira: todo/ lo que respira, nace y muere./ Sólo el orgullo de los hombres/ presume de supervivencias».

Un tono melancólico envuelve «Sobre un poema de Robert Ervin Howard», última composición de esta serie, recogida ya en *Poesía*. La lira de Homero se presenta «mohosa en estos tiempos (...) el murmullo del mar es una canción hueca» y la ciudad «el resto de un naufragio terrible». Ante esta situación, el poeta termina preguntándose: «¿Volverán algún día los héroes de su exilio/ dorado, allá en las islas donde el sol no se pone?/ ¿Dejará de reinar por doquiera el hastío?/ ¿Morderá el polvo al fin tanta melancolía?». Las respuestas podrían estar en el poema «Peter Pan», que constituye el epílogo del libro.

Como glosas de *El hacha y la rosa* pueden leerse algunos de los capítulos de *Etcétera*. Se agrupan en este libro varios artículos publicados con anterioridad por el autor y distribuidos ahora en cuatro apartados: I. Mi tiempo, II. La Literatura, III. Nombres propios, IV. Imágenes.

«Mi tiempo» tiene un carácter ciertamente autobiográfico: el poeta habla del paso del tiempo, de «su tiempo» y de las cosas que le rodean. Aparecen de nuevo algunos de los temas de *El hacha y la rosa*. Si en este libro la ciudad son los restos de un naufragio, en el capítulo «Melancolía» de *Etcétera* es una urbe «sórdida y bronca donde nadie sonríe» y la vida se convierte en «una casita de chocolate que, casi siempre, oculta un calabozo». El escritor se presenta llevando a sus espaldas el catálogo entero de tristezas enumeradas por Robert Burton en su *The Anatomy of Melancholy*, y no duda en citar los versos de Cirlot: «Cuando estoy triste que es casi siempre...» Un tono semejante se respira en «Abril», que se inicia con una cita de Lucano. Abril es para el autor el mes más abyecto del año, y en la primavera se siente el ser más derrotado. En «Panteísmo» cambia levemente el paisaje. El escritor siente el dolor y la alegría universales, los deseos y las obsesiones de todos, y se produce una pasajera y gozosa fusión con la naturaleza en la que su libertad individual no sufre menoscabo. Esta progresión ascendente recibe un nuevo impulso en «Carta de amor». La segunda persona, impuesta por la forma epistolar, exhorta a que la amada vea «lo bueno que es seguir respirando» y seguir realizando la actividad de cada día. «Ya tendremos tiempo de no hacer esas cosas cuando nos cubra un palmo de tierra, pero hay que vivir como si fuéramos a existir siempre», se dice más abajo. En «Intolerancia», se aborda este concepto, con el telón de fondo del filme del mismo título de David Wark Griffith. Al ejercicio de la tolerancia ayuda decisivamente, según Cuenca, una buena dosis de relativismo cada mañana, antes del desayuno: «Todo —la máscara de Benin, la oración del almuédano, hasta el buey desollado de Rembrandt y de Bacon— debe ser respetado, mientras no dañe a nadie o trate de imponer por la fuerza una visión del mundo restrictiva o totalitaria». La intolerancia, en definitiva, es «una horrible descortesía». Si el autor, tanto en su producción poética como prosística, nos da abundantes pistas para conocer sus gustos literarios, el último capítulo de esta serie, «Lecturas de agosto» aporta un nuevo testimonio. Destacan, así, entre estas lecturas, *Los hombres ebrios de Dios*, de Jacques Lacarrière, *Geografía*, de Max Aub, *Allan Quatermain* (1887), una de las secuelas de *King Solomon's Mines*, de Henry Rider Haggard; *Brujas la muerta*, la maravillosa *nouvelle* del simbolista belga Georges Rodenbach; varias novelas de Ellis Peters y una autobiografía de Hank Ket-

cham, el creador de *Daniel el travieso.* Este capítulo enlaza directamente con los de la serie siguiente, «La Literatura». Los dos primeros llevan los títulos significativos de «Leer» y «Lectores», respectivamente, y en ellos se define la actividad lectora como una forma de combatir la soledad, el aburrimiento y la angustia, también como una manera de diversión y, de paso, como un recurso para olvidarnos de la muerte. La lectura como vicio, y no como urgencia personal, es la que nos hace ser más libres, y es la que nos puede llevar al mismo tiempo a disfrutar con Dostoieski y el cantar del Cid, con Óscar Wilde y los *Nibelungos,* con Homero y Abraham Merritt, etc. En «Fantásticos fanáticos» se pregunta qué busca la gente en la literatura, y en el borgiano «Bibliotecas» recuerda el autor algunas memorables: la primera, la de su padre, en cuyos estantes se daban cita Wren, Conan Doyle, Pérez Galdós, Stevenson, Dickens, el *Pinocho* de Bartolozzi, Wodehouse, Sabatini, Rubén Darío y Valle Inclán; luego la increíble biblioteca de Juan V en la universidad de Coímbra; a continuación la del fonetista Higgins, imaginada en las páginas de *Pigmalión,* de G. B. Shaw y visualizada gozosamente en *My fair lady,* de George Cukor; y la del profesor de literatura Juan Manuel Rozas. Y por último «el maravilloso proyecto de biblioteca palatina que dejó dibujado el arquitecto visionario Étienne-Louis Boullée hace algo más de doscientos años, fijando el arquetipo imaginario para la borgiana biblioteca de Babel».

Siguen otros capítulos en los que se abordan cuestiones tan diversas como *La copla flamenca y la lírica de tipo popular;* las «Épicas» *(Ilíada, Ramayana, Beowulf, Nibelungenlied),* presididas todas por lo que los alemanes llaman *Volksgeist;* las antologías —desde la *Palatina* hasta la más moderna, elaborada por Francisco Rico—; «El templo de las musas»; el *Amadís,* etc. En la sección titulada «Nombres propios» figuran autores como Lacenaire, Marcel Schwob, Rubén Darío, Borges, Juan-Eduardo Cirlot, Carlos Fernández Cuenca, Pablo García Baena, etc.; y en la denominada «Imágenes» el autor vuelve sobre algunos de sus mitos favoritos. Se recrea así en los cuadros de Ingres o Man Ray o en los filmes de Hawks, Lubitsch, Cukor o Ridley Scott. De la película de este último *Thelma y Louise* afirma que se trata de una cinta de aventuras, narrada en el más puro lenguaje épico, en la que los protagonistas no son los héroes de costumbre (Rama, Ulises, Sigfrido, John Wayne o Gary Cooper) sino dos simples mujeres (en la estela de aquella inolvidable Ripley que encarna tan convincentemente Sigourney Weaver en *Alien,* la obra maestra de R. Scott).

Si en el último poema de *El hacha y la rosa* Peter Pan afirmaba: «Ahora soy el jefe de una tribu de niños/ caídos de sus cunas a quienes rescaté/ de la muerte...», en el capítulo que cierra *Etcétera* el escritor recuerda la espléndida familia de su niñez integrada por los Katzenjammer Kids y Dick Tracy, Blondie y Popeye, Flash Gordon, Mandrake, Li'l Abner y Prince Valiant. La admiración que el autor siente por el mundo del cómic se manifiesta en sus comentarios sobre *The Phantom (El Hombre Enmascarado* en España) —cuyas viñetas parecen fotogramas de Fritz Lang—, sobre Wilson McCoy, Sy Barry —el hermano de Dan (el de *Flash Gordon*)— y sobre Lee Falk.

Como puede comprobarse, se despliegan en este libro algunos de los motivos literarios más característicos del autor. Si la poesía de Luis Alberto de Cuenca, como ha explicado Juan Malpartida, «trae al presente las gestas paradigmáticas, estéticas y morales del mundo heroico, pero lo hace con conciencia crítica»[17], en los temas abordados por su prosa se sigue un procedimiento parecido. Consigue así, una escritura límpida y precisa, que sabe combinar lo inmediato y transcendente, y que constituye uno de los signos de la modernidad.

Fco. Gutiérrez Carbajo

[17] *J. Malpartida,* «Amour fou ed altre poesie *de Luis Alberto de Cuenca»,* Cuadernos Hispanoamericanos *(1990), n.° 479, pág. 154.*

El sembrador de júbilos*

Hay una filosofía que conjuga la pasión del pensamiento en primera persona del singular. Y hay otra filosofía que conjuga ese fervor en la primera persona del plural. Una dice *yo*. La otra dice *nosotros*. Una responde, ante todo, a la perplejidad del espíritu personal ante su propia presencia para zambullirse, luego, en el enigma de la presencia general. La otra responde, primeramente, al pasmo de la conciencia ante el enigma de la presencia general para intentar, luego, la inclusión de la propia presencia en el territorio de ese enigma.

A la estirpe de los pensadores que acceden a la trascendencia a partir del contacto con el misterio de la identidad personal pertenecen Protágoras de Abdera y Sócrates de Atenas, Séneca y Marco Aurelio, Agustín, Eckhart y Abelardo, Erasmo y Bruno, Pascal y Montaigne, Lichtemberg y Voltaire, Samuel Johnson y Sören Kierkegaard, Camus y Cioran, Sartre, Paz, Murena, Trías y Rafael Argullol.

Son hombres —todos ellos— en quienes la cuestión del sentido de la verdad es ante todo una emoción que reclama, para brindarse, la pasión del pensamiento o, mejor aún, el pensamiento de la pasión.

Pero convengamos ante todo y a fin de que se nos entienda, que la índole de la pasión suele verse malversada en interpretaciones confusas. Así es como, frecuentemente, se la concibe como antítesis del entendimiento, reverso ardiente de la frialdad propuesta como rasgo distintivo del arte de pensar. No es así, sin embargo. La pasión es, a mi ver, el entendimiento en el ejercicio pleno de su cordialidad, vale decir desarrollando sus dotes comprensivas mediante el don de la simpatía hacia aquello que inspira su despliegue. Sí, la pasión es el ejercicio de comunión que realiza la inteligencia cuando ha logrado dejar atrás la celda estrecha de las formalizaciones lógicas y del espíritu positivo. Porque la pasión, cuando medita, procede al revés de la mera racionalidad. En lugar de poner distancia con su objeto a fin de asegurar la eficacia de su abordaje, impone cercanía, busca comulgar de hecho y dice cuanto dice desde la comunión. Es una con aquello que la impulsa a pronunciarse. Busca y halla la palabra para celebrar un encuentro, antes que el dominio comprensivo de un objeto. Su materia es la intensidad. La verdad como combustión. El concepto al rojo vivo. Por ello, el pensamiento de la pasión nada sabe ni nada pretende saber si, para ello, se le exige divorciarse de aquello que lo inspira. Es que le resulta inconcebible el logro de la expresión al precio de la disolución del abrazo con la realidad fulgurante que lo incita a hablar.

Puede, en cambio, el pensamiento de la pasión, sostenerse como oración, palpitar como plegaria, como voz de una emoción medularmente original: la que asegura que sólo vale la pena pronunciarse sobre aquello que se ama. De lo que no se ama, por mejor que se lo explique, nada decisivo podemos conocer. Su mejor verdad no será nuestra porque su más íntimo sentido resulta ajeno a nuestra necesidad de respirar.

A la dilatada familia de los pensadores cordiales pertenece desde siempre nuestro escritor de hoy. Cada uno de los libros de Arnoldo Liberman nos ofrenda la buena nueva de su aptitud fraternal. Cada uno de ellos nos entrega las presencias que su amor ha bendecido y que, a la vez, han enaltecido, con el hechizo de un llamado irresistible, su propio corazón. Sí, Arnoldo Liberman es un cosechador de júbilos. Y así como su prosa desconoce la mesura, desconoce también la reticencia, el matiz sombrío, la angustiosa ansiedad del vacilante. Diría yo que en su volcánica abundancia, esa prosa busca iluminarlo todo con la luz de la intensidad que la alimenta. Y esa intensidad, a su turno, proviene de una convicción que en Liberman no puede menos que ser reconocida como carnal: la del valor del instante. El instante como

* *A propósito de* La música, el amor y el inconsciente, *de Arnoldo Liberman, Edit. Gedisa, Barcelona, 1993.*

forma y escenario de la revelación. El instante como milagrosa conjunción de los contrarios. El instante como aliento fugaz y paradójica totalización. Y, al decirlo, brotan al unísono ante mí los semblantes de esos cuatro visionarios del pensamiento cordial: Martín Buber, Gastón Bachelard, Vladimir Jankélévitch y Emmanuel Lévinas. Fecundos propulsores de la intuición central que vertebra entera la obra del ensayista argentino.

El optimismo del pensamiento libermaniano no procede de una esperanza sin asidero ni descanso en la negación empecinada de lo trágico. Se nutre en cambio en el reconocimiento radical de su sentido. Extrae su vigor originario de una comprensión excepcional de lo pasajero. Es, en este aspecto, sustantivamente pascaliano. ¿No podría acaso haber sido suya esta palpitante reflexión de los *Pensées:* «El hombre no es más que un junco, el más débil de la Naturaleza, pero es un junco que piensa. No es necesario que el universo entero se arme para aplastarlo. Un vapor, una gota de agua son suficientes para hacerle perecer. Pero aun cuando el Universo lo aplaste, el hombre sería más noble que aquello que lo mata, porque el hombre sabe que muere, mientras que el universo ignora la ventaja que tiene sobre él».

Está claro: no hay en nosotros más dignidad que la de nuestro pensamiento. Pero pensar es mucho más que razonar. Pensar es arrojarse al goce y al riesgo del encuentro con el dilema que nos desafía y nos envuelve; pensar es atreverse al contacto personal con la verdad en un abrazo en el que sólo se alcanza a palpar su espesor a cambio de lo que con todo el ser se entrega; pensar es lograr que la palabra al pronunciarse sea capaz de articular lo más deseado con lo más temido, lo hallado con lo perdido, la irremediable errancia y la sonada redención.

Sí, el hombre es «uno que sabe que muere» y este saber, convertido en arte existencial, baña al hombre en el misterio y el prodigio de su propia presencia, en la convocatoria de una totalidad que se derrama, espontánea y ardiente, para que cada fragmento de realidad la manifieste y la oculte en un mismo movimiento de revelación.

Ésta y no otra es la religiosidad vertebradora de la palabra de Liberman. Éste, su irrenunciable misticismo. Éste, el rasgo distintivo de su condición judía. Es en relación a él que corresponde reconocer que la obra de Liberman derrota la acepción vulgar de la muerte porque hace de lo irremediable una posibilidad y de la condena, un proyecto.

Justamente, son estas características del temperamento creador de Arnoldo Liberman las que volvemos a encontrar en este libro profundamente vocacional, que tituló *De la música, el amor y el inconsciente.* Da, pues, en lo cierto el filósofo Rafael Argullol cuando, tras la lectura de este nuevo texto, escribe a Liberman en mayo del año en curso: «He leído de corrido tu último libro *Del amor, la música y el inconsciente* y lo he encontrado excepcional. Entrega a entrega estás construyendo una obra valiente y absolutamente personal, lo que no impide que conecte hondamente con los signos de los tiempos».

Estoy de acuerdo: «valiente y absolutamente personal». Todo el que como yo haya intentado alguna vez aproximarse a la música como escritor, conoce la desesperación a que conduce esa irremediable necesidad y ese agotador esfuerzo conceptual. Lejos de lo que se cree, decir algo a propósito de nada no es imposible pero requiere, ante todo, la maestría de saber *qué es lo que esa nada quiere decir.* Para quienes hemos fracasado en nuestro intento, este nuevo libro de Arnoldo Liberman es un consuelo y, en incontables aspectos, una fuente de admiración. Esa *nada* a la que me refiero es sin duda lo real más allá de la esquemática comprensión que de él podemos alcanzar mediante un abordaje puramente racional, meramente lógico. Y entonces y a la vez, esa nada es el todo que como tal se impone a nuestro entendimiento esencial, que es siempre y primeramente conmoción, «música callada, soledad sonora» como supo decirlo el hermano Juan de la Cruz.

Cuenta Emile Cioran en sus *Ejercicios de admiración* que, interrogado Gabriel Marcel a propósito de su ocupación predilecta, respondió que nada le complacía más que «escribir y escuchar música». Y luego, cuando se le pregunta qué desearía ser, Marcel contesta, rotundo, «Compositor de música, totalmente consagrado a ese arte».

Tanto una respuesta como la otra, creo yo, podrían ser también las de Arnoldo Liberman. Y si es cierto que «un filósofo que ha visto de cerca lo inefable está expuesto al tormento de no ser músico», no menos lo es el hecho de que los creadores de ideas que se aproximan a ese vértigo «introducen en la filosofía —como también reconoce Cioran— un desgarramiento que la rehabilita y humaniza».

De la música, el amor y el inconsciente es obra de oyente. Arnoldo Liberman es un oyente. Un oyente es aquél en quien el tiempo ha ganado jerarquía sobre el espacio. Aquel que busca el movimiento antes que la imagen o, mejor aún, la imagen en el movimiento. Oyente es el sediento insaciable que impugna las formas del infinitivo para acariciar en un roce las del gerundio. Desde su condición de oyente, Liberman compone este ensayo pródigo en asociaciones venturosas: la de la música y el tiempo; la del éxtasis espiritual y el amor por una mujer; la del ascetismo de la soledad creadora y el virtuosismo del don convivencial. Todo ello nos dice con elocuencia que Liberman busca con deleite spinoziano la totalidad en el fragmento porque siente, quiere y sabe que la eternidad encarna en el resplandor de una forma transitiva.

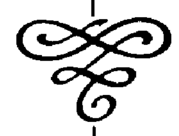
Pero a la vez es ésta, obra de pasmosa erudición. Pasmosa porque si bien por momentos abruma con la abundancia de sus referencias, deleita, por sobre todo, con su prodigiosa diversidad y el efecto convergente de sus propuestas. El capítulo consagrado a explorar las relaciones de Freud con la música habrá de figurar entre las páginas más sagaces que se han escrito sobre las tensas relaciones entre las reservas de la razón y las demandas del sentimiento. Y aquel otro momento del libro en el que Liberman emprende la semblanza de las propuestas filosóficas sobre el significado de la música como fuente de comprensión de la existencia, conforma un compendio diáfano sobre la hondura con que la música ha sabido ser, para el hombre, el más inquietante y el más reparador de los espejos.

Obra que no se deja leer sino por quien sea capaz de sentir la sensualidad del pensamiento, *De la música, el amor y el inconsciente* es, al unísono, un admirable ejercicio de perspicacia psicoanalítica y equilibrio comprensivo. Porque, hay que decirlo, Liberman es de los que ponen el psicoanálisis al servicio de la cultura y no la cultura, convertida en síntoma, al servicio del psicoanálisis. La creación espiritual, para él, es siempre meta y no medio, es fondo y no superficie. Liberman ha leído a Freud y —cosa enteramente infrecuente— ha leído tanto como Freud y buena parte de lo que Freud leyó. Por eso su libro satisface una de las necesidades más urgentes de esta época: conjugar en una propuesta de reflexión unitaria los aportes de distintas disciplinas. Esta plasticidad espiritual, esta aptitud para escapar al cautiverio de la especialidad, no sólo es hija de una inteligencia privilegiada. Es, por sobre todo, fruto del ejercicio de un humanismo cabal. Más que la palabra, ama Liberman los puntos suspensivos que justifican el uso de la palabra, la ofrenda de pensamiento que él sabe hacernos a cambio de lo mucho que el instante, yéndose, le brinda.

Terminemos, por ello, con unos versos del *Fausto* de Goethe que bien pueden tener por destinatario a nuestro querido escritor:

> Todo dan los dioses, seres infinitos,
> a sus predilectos, enteramente;
> todos los dolores y las alegrías todas,
> a sus predilectos, incesantemente.

Santiago Kovadloff



La recuperación del placer en el agua pasada*

Acogida por un público lector que la ha situado repetidas veces en los primeros puestos de los libros preferidos, por la sucesión rápida de ediciones, por un rosario de galardones entre los que se cuenta el premio Príncipe de Asturias de las Letras de 1989, Carmen Martín Gaite se ha volcado en una obra incesante y variadísima, dedicada a la exploración por medio de la escritura de las experiencias que han ido configurando un horizonte vital cuyas fronteras son prácticamente inabarcables. Y son inabarcables porque de manera irresistible funden vida y literatura a lo largo de un gran tramo del siglo. Martín Gaite es una mujer extrovertida, curiosa, vital, que integra todas estas cualidades en un marco intelectual. Su brillo es la respuesta unívoca al destello vital de la mujer que vive; sólo tocada por la propia vivencia, la experiencia intelectual cobra vida. De aquí que la vasta cultura de esta escritora lleve siempre un refrendo que niega la especulación filosófica o teórica si está separada de la vida cotidiana.

Su camino es inverso al de Barthes quien, en *Le plaisir du texte*, explica el itinerario del texto a la experiencia del goce. Martín Gaite va del goce vital al goce textual. Creo que es muy importante señalar este aspecto del pensamiento y la creación de Carmen ya que dan la medida verdadera de su aportación al arte y a su epistemología. Esta faceta se puede ver en los libros de creación artística tanto como en los dedicados a la reflexión teórica sobre la literatura, particularmente *El cuento de nunca acabar* y *La búsqueda de interlocutor*. Al lado están la multitud de artículos publicados en periódicos, revistas, prólogos, ediciones, etc., sin contar discursos y conferencias; todo ello copioso, como una ramificación de su vida. Parte de esta producción es la que ahora tenemos entre manos bajo el título de *Agua pasada*.

Si en las obras de creación literaria se conjuntan y complementan las especulaciones teóricas de manera inevitable, ya que éstas arrancan ante todo de una artista, otro tanto ocurre con la respuesta ofrecida por Carmen como lectora; aquí tenemos el aluvión de artículos en su mayoría breves de proporciones adecuadas a su publicación en periódicos, sobre obras ajenas: la escritora lectora y la escritora colaboradora. La reacción es vital, no filosófica, es espontánea, no magistral o de maestra que interpreta la obra ajena, sino de artista que se solaza en el arte ajeno, que imagina el goce o el sufrimiento a partir del cual los textos se originan. Martín Gaite reacciona en sus comentarios como amiga o colaboradora de quien escribe, mucho más que como crítica.

En la «Nota preliminar» informa la autora que recopila todo el material a instancias de Jorge Herralde, el fundador y director de Anagrama.

La segunda y la cuarta parte del libro, «Texto sobre texto» y «Gente que se fue», se componen de escritos sobre compañeros de creación, que a veces son amigos de la vida cotidiana; a veces son coetáneos y amigos a pesar de no conocerse por pertenecer a diferentes espacios; a veces son amigos y compañeros aunque escribieran sus obras en siglos pasados. Para este último grupo, con quienes ha colaborado en traducciones, adaptaciones, versiones y ediciones escribe prólogos, para el primer y segundo grupo escribe reseñas y también prólogos a traducciones. Este aire de compañerismo referido por ejemplo a Gil Vicente, se ve en el prólogo a su versión de *Don Duardos*. Después de comprobar las fuentes del texto medita Carmen: «no sólo quedaban zanjadas mis dudas acerca de las lagunas dejadas por Gil Vicente en su tragicomedia, sino que ahora había completado sobradamente la historia y que estaba enterada, además,

* *Carmen Martín Gaite,* Agua pasada. *Barcelona: Anagrama, 410 páginas.*

de muchas más cosas y todas tan pintorescas y apasionantes como las que habían llamado la atención del dramaturgo hispanoportugués, el problema estaba —incluso sin salirme de los límites de la selección hecha por él— en acertar a hacer lo mismo que él había hecho: es decir, a destacar determinados pasajes, simplificando otros; en definitiva, a elegir y a crear de nuevo» (58). Su comentario a *Don Quijote* se centra también en el valor de lo vivido y tangible, valgan estas dos reveladoras acotaciones: «*[Don Quijote]* no toma sus personajes del mito, sino de la lucha que se ven obligados a mantener contra una realidad adversa e inesquivable» (64-65) y, a diferencia de lo intelectual que resulta calificar a un hombre de «fáustico» o «hamletiano», «decir, en cambio, de alguien que es un quijote, tanto como motejar una empresa o una actitud de quijotesca, es comentario a la orden del día y que tanto podemos escuchar en labios de un intelectual como de un limpiabotas» (65). El padre Feijoo es uno de sus numerosos contactos con el siglo XVIII; para su edición del *Teatro crítico universal* escribió un prólogo. La vitalidad y el placer son aquí de nuevo los puntos de convergencia: «el regodeo del autodidacto que se deleita en la soledad de su habitación al contacto con el pensamiento de otros hombres ilustres que van guiando el suyo y liberándolo progresivamente de rutinas, está expresado de forma muy rotunda cuando exclama: "¿Qué cosa hay más dulce que estar tratando todos los días con los hombres más racionales que tuvieron los siglos...?"» (92).

Igualmente importantes son los compañeros contemporáneos, aun de promociones posteriores a la suya. Así encontramos a Muñoz Molina y su libro *El jinete polaco* cuyo proceso creador adivina: «Alimentado por tanto Faulkner y Onetti como por el género policíaco, la novela negra, la música de jazz o los filmes en blanco y negro de los años cuarenta (por hablar sólo de los influjos más patentes) Antonio Muñoz Molina elabora sus historias sobre experiencias ajenas, creando unos personajes que nunca ha conocido ni son contemporáneos suyos, pero que han poblado sus sueños y con los que le hubiera gustado codearse en otra vida» (199). Otro compañero es Jesús Fernández Santos en *Extramuros* cuyas fuentes de inspiración también examina. Del poeta Ángel González le importa lo escrito pero porque eso escrito responde a lo antes vivido: «¿No es la suya una testa venerable, digna de rematar alguna estatua? Pues sí, puede que sí si mal se mira, si no entrara en conflicto el tejido de arrugas y de canas con ese zigzagueo de calambres por el que serpentea el alma alerta, perpleja, irreverente, abriéndose camino de la boca a los ojos» (249).

Los amigos escritores aparecen también en la cuarta sección «Gente que se fue». Posiblemente las reflexiones más importantes son las referidas a Ignacio Aldecoa; en ellas anuncia Martín Gaite lo que plenamente desarrolla en la propia creación y en la propia teoría: «Tal vez a Ignacio, tan desvinculado de la cultura oficial, tan gitano, tan al margen en vida de los escalafones y honores académicos, no le hubiera disgustado comprobar que la muerte, como leal albacea testamentario, velaba por la conservación de su imagen viva de charlatán inspirado y trasnochador, imperecedera para sus amigos (a muchos de los cuales, burla burlando, nos enseñó él a escribir), en vez de sustituirla por la de un cadáver inoperante rodeado de laureles póstumos» (322). Me parece importante poner de relieve este aspecto de exaltación de la amistad y de lo vital posponiéndolo a lo académico como medida indicativa de lo mejor y más productivo de los años cincuenta y sesenta. La amistad es nutricia de lo literario, sus maestros son sus amigos con los que ella gozó y por lo tanto aprendió, y Aldecoa es el paradigma de esta amistad. En la misma categoría de almas gemelas de creación simultánea en un entusiasmo vital compartido y unas dotes extraordinarias compartidas, está María Antonia Dans; en otros libros, como *La búsqueda de interlocutor*, está Juan Benet; Jesús Fernández Santos, Daniel Sueiro, Josefina Aldecoa, Enrique Llardent, Diego Lara son escritores a los que dedica artículos, evaluaciones y reflexiones que toman siempre la medida de lo que se debe o de lo que se ha compartido.

Hay otro grupo de escritores que Carmen reconoce como inspiradores, luces que literariamente la guiaron o la inspiraron, la siguen inspirando pero siempre con el denominador común de primero vida, primero experiencia, primero goce, y luego literatura, y aquí vamos de Rosa Chacel a Sartre, figuras próximas a su experiencia o lejanas y sólo literarias en cada caso. Hay en el libro un homenaje a Rosa Chacel en el que lo que dice de la vitalidad de Rosa podría con facilidad referirse a la propia Carmen: «sus ojos, que nunca bajan la guardia, la orientan como una antorcha y la protegen como un escudo.

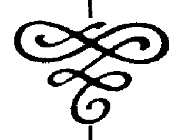
Da la impresión de que están logrando a cada momento apresar lo esencial y transmitirle al cerebro y a todo su organismo esa sacudida vitamínica» (315). Queda otro grupo que demuestra el alto calibre humano de Martín Gaite en el que se cuentan Natalia Ginsburg y Mercé Rodoreda, escritoras con quien ella encuentra afinidad, a las que admiró y con las que nunca estableció un contacto real a nivel de amistad directa sino sólo afinidad espiritual, particularmente en el caso de Natalia Ginsburg.

La tercera parte lleva el epígrafe «Vivir para ver», artículos de actualidad en los que se percibe el mismo deseo de vivencia intensa, el hueco de la soledad: «el caso es que los solitarios son legión (ignorarlo presupone necedad o mala fe), y se identifican precisamente por eso: porque pasan mucho tiempo solos. Pues bien —y es a donde quería llegar—, en esos ratos en que la soledad aprieta sus tenazas y se hace más dura de aguantar, que suelen coincidir con la caída de la tarde, es muy frecuente que el solitario, una vez agotada la lectura de su periódico favorito, acuda, como en un sueño pueril, a consultar el horóscopo que suele venir en las últimas páginas. Es bien poco lo que pide, una frase balsámica, un amago mínimo de solidaridad. Pues nada, en nueve de cada diez casos, el autor del conjuro, ignorando olímpicamente las carencias del gremio que le es más fiel, se extenderá en humillantes y vacuas consideraciones sobre cómo debe comportarse ese día a *nivel de pareja*. Es el momento en el que el solitario, ya definitivamente desnivelado, se toma dos orfidales y se mete en la cama» (289). O contra las lecturas superficiales y consumistas: «así va tomando cuerpo poco a poco un pernicioso estado de opinión de acuerdo con el cual tiende a considerarse que el contenido de un libro, como el de algunos fármacos, se estropea y pierde su vigencia cuando va a parar a los anaqueles traseros de una librería, para cederles el paso a la exhibición de otros envíos editoriales cuya fecha a pie de página trae garantías de mayor actualidad» (260). Es ésta otra faceta de Carmen, la de comentadora de las incidencias humanas a nivel de testigo, no de experta, como de aficionada, luego va todo esto a la literatura. Carmen es más como una mujer, no es pomposa, es sencilla, hay en ella una actitud de asombro ante todo lo que cuenta y un ejemplo es también *Caperucita en Manhattan*, donde sin duda Carmen es Caperucita, tiene la misma actitud: ella hace que las cosas ocurran, descubre, se admira, comparte y se retira, casi como un prestidigitador que se entusiasma con su propio trabajo.

En efecto, la última parte del libro lleva por título «Distinguido público» y en ella hay amplia documentación de esta faceta vital de la convivencia de la que fluirá luego la creación literaria. Antes relacionaba a Martín Gaite con Barthes, invirtiendo sus puntos de partida con relación al placer y al texto; ahora me refiero a lo real maravilloso o realismo mágico contemplado por Carmen también en un orden inverso. Refiriéndose a los cuentos de hadas en su discurso de recepción del premio Príncipe de Asturias se lee: «Para la ocasión presente, que —como tantas otras de cariz inesperado— no me ofrece más puerto de abrigo que el retorno a los mitos de mi infancia, me ha tentado esta idea de convertir en llano lo maravilloso» (368). Aquí se ve la fusión de lo imaginario en lo real y lo maravilloso en lo llano más que lo real en lo maravilloso.

Las cuatrocientas páginas de este libro son una parte más de ese calidoscopio que constituyen la escritura y la vida de Carmen Martín Gaite. Proporcionan otra perspectiva que complementa y profundiza lo que ella es en esencia, su entrega sin condiciones a la vida, a la amistad, a la literatura. Vida, arte literario y reflexiones críticas forman un entramado firme. La obra de esta escritora tiene una manifestación arborescente cuya raíz está bien clavada en la tierra, en el goce y los sinsabores que la tierra comporta, el paso del agua ha propiciado copiosos frutos.

María Elena Bravo



Autobiografía por persona interpuesta*

Después de treinta años Sofía y Mariana, dos amigas de la infancia, se reencuentran casualmente en una exposición de un pintor de moda. Tras ese azaroso encuentro necesitarán entender por qué se separaron, necesitarán iniciar independientemente un proceso de interlocución, que les permita indagar en ese bloque de tiempo, desde el fin de la infancia (momento del primer amor) hasta el presente (momento del deterioro del entusiasmo y el desengaño amoroso). Iniciarán respectivamente una «narración egocéntrica», es decir una elaboración partidista del rompecabezas de sus vidas para que sus imágenes no queden despedazadas. Si bien nos interesan más las notas que unen a ambos personajes, descubrimos más grietas en la narración egocéntrica de Mariana, significativamente de profesión psiquiatra. Circunstancia en la que entrevemos un elemento paródico, para quien tiene como medio de subsistencia el conocimiento ajeno, y una clave del discurso autobiográfico —en este caso, ficción autobiográfica o autobiografía por persona interpuesta— que no reside en conocerse a sí mismo, sino en un acto de *cuidarse* y autoconvencerse a través de la escritura, concebida como tarea de salvación personal. Durante diecisiete capítulos se alternarán dos nombres, dos narradoras/lectoras, dos modos de escritura: el diario y la carta. Modos de tematizar la necesidad siempre presente de la escritura y la lectura, fórmulas propicias donde indagar en los pozos domésticos de la memoria, en las estrategias del discurso autobiográfico, en la construcción del *yo*, que nunca será *uno* sino añicos de espejos.

El motivo recurrente del espejo permite actualizar el juego ilusorio entre la identidad y la diferencia, el juego ilusorio del amor y la literatura. Dada la imposibilidad de recomponer un espejo entero donde mirarnos, porque son muchos los *yoes* dispersos por el tiempo, nuestras narradoras acuden a los añicos de espejos donde desdoblarse, multiplicarse e incluso reconocerse en su propia fragmentación. He aquí el mecanismo de la escritura, ensalzada y justificada, como medio de refrendar una nueva imagen, de recuperar e inventar un *yo* disperso. He aquí el mecanismo de la memoria: fragmentos de un rompecabezas que no lograremos reconstruir, pedazos de tiempo que se desentierran a ritmo engañoso, imágenes quietas que se estrellan contra el propio dinamismo de la experiencia y su inapresable discurrir. Continuamente nuestras narradoras interrumpen su relato para comentar cómo la técnica del *collage* y el vaivén en la cronología son los únicos soportes para enhebrar y tratar de entender historias arrinconadas, espacios en blanco entre lo que fue y lo que pudo haber sido. Vaivén que supone la presunción de semejanza entre el *yo* del pasado y el *yo* del presente, entre quien dice *yo* y quien escribe *yo*, entre lo muerto y lo vivo. Logos y lexis recorren el mismo camino. La reflexión sobre la escritura se convierte en una meditación sobre la propia identidad.

Nos situamos ante el proyecto secreto de toda autobiografía: *el arte pone orden en la vida*, y ante dos asuntos recurrentes del discurso autobiográfico y su retórica: *1) La pendulación entre el tiempo de la experiencia y el tiempo de la escritura.* Y *2) El pacto lector* propiciado tanto por el enunciado como por la enunciación. Entendemos que si la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina: el género autobiográfico es un género fundamentalmente contractual.

1) Nubosidad variable se inicia y termina con un motivo: el reencuentro, cuyo propósito será aclarar las cosas que no se supieron aclarar a su debido tiempo, el tiempo de la vida, entendido como tiempo de ausencia, soledad y culpa, que acaba impidiendo el paso a una relación antaño transparente, la relación de la infancia, la relación de interlocución, la relación a través de la lite-

* *Carmen Martín Gaite:* Nubosidad variable, *Barcelona, Anagrama, 1992.*

ratura. Las separó la vida, las unirá la literatura, y ya no serán los cuentos de la infancia hacia exóticos territorios, ni los patrones de novelas góticas o de caballerías, sino una transcripción de los mismos a través de lo que les está pasando. Porque ¿qué es verse atrapada en un castillo del que resulta imposible salir, sino Raimundo y Eduardo? Porque ¿qué diferencia hay entre tomar un trasatlántico para no volver nunca al continente, y coger un tren en Atocha hacia Puerto Real, dejando una agenda de consultas o un marido que es una auténtica engañifa?: «en el fondo soñábamos con lo que nos está pasando» (pág. 59). En el fondo soñaban con hacer frente a barcos que se hunden, con echar a correr como Cenicienta, con vivir la vida como un tango. Soñaban, como el primer antihéroe de la novela, con ser literatura: he aquí un primer apunte de un discurso irónico.

Regresar a la infancia pero de otro modo, será el reencuentro futuro, reencuentro con el único interlocutor válido: Sofía/Mariana y viceversa, la palabra escrita, el texto como pretexto para la compañía. Luego, el tiempo literario no es sólo el de la expiación frente a la culpa de la vida, es también el de la compañía frente a la soledad, el lugar en el que siempre tendremos una cita por nostalgia de la continuidad perdida.

2) Y si la literatura es el lugar en que siempre tendremos una cita, entramos ya en el pacto lector, un pacto lúdico y cómplice si atendemos a la enunciación y al enunciado. Asistimos no sólo a la escritura haciéndose, sino a los propios prolegómenos de cómo empezarla (el punto de partida del relato autobiográfico es siempre arbitrario). Asistimos a una novela no escrita, que se está escribiendo con nuestra lectura, porque la novela se confecciona en el epílogo, una vez leída, una vez producido el encuentro entre la narración y su lectura, entre Sofía y Mariana, o la viceversa de la interlocución mutua (la autobiografía supone necesariamente una doble construcción del *yo*). La oreja del otro firma por mí, me dice, constituye mi yo autobiográfico; el paso necesario de la firma y la escritura del *yo* a través de la oreja del *otro,* convierte lo autobiográfico en heterobiográfico: «Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera» (pág. 197).

Viceversa que nos incluye en cuanto lectores cómplices de todos los cuentos leídos e inventados para entretener la espera del encuentro (he aquí un segundo apunte de un discurso irónico). *Nubosidad variable* es también una novela de lectores implícitos y cómplices, dispuestos a actualizar la relación que guarda el argumento de un mensaje con la situación del que lo escribe. La retórica de los prolegómenos de la novela: carta y diario están propiciando un lector partícipe que refrende el pacto autobiográfico, ya que son resultado de aquello que sólo pudo decirse a una persona determinada y en una determinada situación. ¿Y cómo no aceptar la vecindad, cuando salen nuestras voces amuralladas, cuando estamos tan acostumbrados a fingir y defendernos? ¿Cómo no echarle cuento al cuento de la soledad —cuando tan bien nos lo sabemos—, al cuento del *coup de foudre* entre almas gemelas? ¿Y cómo no pactar con la enunciación, si todo libro nace siempre de un libro roto, si contar una historia es perderla en su perenne variación, si el pulso de lo cotidiano es lo más difícil de percibir y de transmitir luego con palabras?

Quiero destacar cómo la enunciación gira siempre alrededor de la metáfora de la costura: enhebrar y perder el hilo. Nuestras narradoras están continuamente perdiendo el hilo, lo pierden pero lo recuperan, divagan pero no se esfuman en la delicuescencia verbal. Metáforas de un discurso circunvalatorio que muchos críticos han caracterizado como propio de *lo femenino,* en cuanto que el hombre tiende a perderse en la subjetividad, a coser sin hilo, a divagar para no reencontrarse. Arenas movedizas en las que es muy fácil hundirse, porque nos negamos a aceptar que feminidad y masculinidad sean esencias estables e invariables, y por tanto rechazamos al respecto cualquier posición binaria. Aunque sí podamos subrayar la especificidad del *enfoque. Nubosidad variable* es un discurso lleno de guiños: 1) Destaco el tono llano y cómplice de charla entre dos mujeres que a través del rescate literario de una parte de su juventud hablan de sus hombres, musas y engañifas. 2) Las narradoras pueden relatar su vida precisamente porque son capaces de no aceptar los patrones de identificación que le tocaban en suerte. Sofía y Mariana, nuevas mujeres insatisfechas, nuevas Emma Bovary y Ana Ozores, asaltadas por la misma tentación en que ellas habían caído de contarse su vida como una novela, único recurso al que podían agarrarse para hacerle frente y aguantarla. 3) Tampoco se nos escapa el guiño de las cartas y dia-

rios como orígenes de la prosa de mujeres, como tentativas literarias de nuestras narradoras que desean ser nuevas heroínas románticas, caracterizadas por el arrebato y el estado de trance que empuja a escribir de un tirón. Narradoras a las que les gusta escribir bajo los efectos narcóticos de la luna, con la mirada Mansfield perdida en lo invisible, y para quienes la creación literaria es un sucedáneo de los amores fallidos. Subráyense los patrones de cuentos de hadas y novela policíaca en Sofía y Mariana, respectivamente, así como las continuas referencias a *Cumbres borrascosas.*

Pero nuestra novela es por encima de todo la crónica de *unos vínculos ya inservibles, un ajuste de cuentas con* el tiempo, con el dibujo cambiante de las nubes, expresión de todas las fluctuaciones imprevisibles en torno al amor y la soledad, convertidas en literatura.

José Teruel

Una segunda existencia

Por voluntad y por naturaleza, la voz de Hugo Gutiérrez Vega (Guadalajara, 1934) se inscribe en la estirpe de los poetas que verbalizan directa o casi directamente la experiencia humana. Él mismo ha señalado, en una charla reciente con José María Espinasa, que «el poema es consecuencia de una experiencia vivida, y trata de comunicarla». No debemos inferir de esto que el poema se desmorona cuando la vida, su causa eficiente, deja de comportar fluidez o consistencia; no debemos, tampoco, suponer que el texto reposa en lo anecdótico, lo puramente biográfico. El caso particular de la obra de Gutiérrez Vega demuestra que el instante poético bien puede acompañar al instante vital; acompañarlo, no parasitar de su influjo ni obedecerlo ciegamente. Con el tiempo, con el paso del tiempo —sin duda la preocupación y el motivo central de las páginas que ha escrito el poeta, ensayista y diplomático tapatío—, la suma de los instantes poéticos revela su potencia de vida alternativa, de experiencia que supera en inmediatez a la infancia, a los primeros sentimientos, a los recuerdos que se creían fundacionales. El Libro, encabezado por una ele mayúscula que forjó Mallarmé, es la bitácora de esa vida otra.

El Libro de Gutiérrez Vega se divide, a la fecha, en *Las peregrinaciones del deseo* (1987) y las *Nuevas peregrinaciones* que ha puesto a circular la Secretaría de Cultura de Jalisco. Capítulos de una sola historia, o historias separadas que se complementan y al mismo tiempo se excluyen, ambos tomos participan de la sobresaltada y visceral «vida de un hombre» (adioses, descubrimientos, pérdidas, exilios, contactos, aprendizajes, desencuentros, emociones, victorias), de un hombre, apuntaba, que repetiría con gusto aquellas líneas de Sebastián Salazar Bondy:

> Pertenezco a una raza sentimental,
> a una patria fatigada por sus penas,
> a una tierra cuyas flores culminan al amanecer,
> pero amo mis desventuras,
> tengo mi orgullo, doy vivas a la vida bajo este cielo mortal
> y soy como una nave que avanza hacia una isla de fuego.

Porque, a la sombra de los templos griegos o en las playas brasileñas, atravesando con la vista una ventana praguense o descansando en la campiña rumana, Gutiérrez Vega tiene bien claro su sentido de la pertenencia: el hombre guarda su patria en la mujer, los amigos, el idioma. Patria de muelles y aeropuertos, de libros y mascotas errantes (como ese «gatito español» que vio la nieve de Washington, los crepúsculos de Querétaro y las noches

ardientes de Río de Janeiro); patria soñada en blanco y negro, donde se puede negar el infortunio, esquivar la tristeza. Si no existiera ese país, parece preguntarnos Gutiérrez Vega, ¿dónde germinaría la palabra?

Nuevas peregrinaciones comienza con trece poemas de *Georgetown Blues* (1986) que no tuvieron sitio en las primeras *Peregrinaciones;* incluye a continuación tres poemarios que no desconocerá un lector habitual de Gutiérrez Vega: *Andar en Brasil, Los soles griegos* y *Cantos del despotado de Morea;* y cierra de modo inmejorable con tres series inéditas: *Ausentes, Pensando en Musil* y *Suite de Praga y otros poemas.* Esto no significa, sin embargo, que *Nuevas peregrinaciones* sea una mera compilación, un catálogo de textos diversos o francamente heteróclitos. Hay en este libro recurrencias, ecos, frases que son lanzadas al aire y aterrizan donde menos se las esperaba. Es el caso, por ejemplo, de los primeros versos del primer poema:

> En el arco impecable del mediodía que crece
> y pronto cae en los brazos de la tarde,

que se desdoblan con puntual belleza en las últimas líneas del poema final:

> Así los días eran un arco perfecto
> y nuestra vida se iluminaba
> con las amanecidas
> y los crepúsculos.

Recurrencias, ecos, frases que hacen pensar en un material orgánico, en un todo que la realidad externa y el diálogo interno respaldan.

Como Borges, Gutiérrez Vega ha comprendido que «con nosotros desaparecerá una visión del mundo». Con nosotros morirán quizá los últimos dedos que acariciaron un pelaje, los últimos ojos que vieron una comedia de los años treinta. «¿Qué morirá conmigo cuando yo muera?», se preguntaba el *hacedor* argentino, «¿qué forma patética o deleznable perderá el mundo?». Y en las *Nuevas peregrinaciones* encontramos otros ejemplos de esta pérdida general e irremediable: dos poemas de *Andar en Brasil* aparecen dedicados, respectivamente, a Manuel Puig y a Antonio González de León; ambos han muerto al llegar las páginas finales, y hay para ambos una oración de despedida. El Libro es otra vida, es el registro de un tiempo que fluye, que arrastra en su camino a los hombres y a los objetos.

«Vive con tus poemas antes de escribirlos»: he aquí una de las más altas recomendaciones del brasileño Carlos Drummond de Andrade. Siguiendo ese dictado, y retocándolo secretamente, Hugo Gutiérrez Vega ha decidido vivir con sus poemas antes y después de escribirlos. Antes y después: durante la escritura. El Libro es el Poema, y el poema es la vida alternativa que nos amamanta y nos encubre, nos da una memoria y nos descubre *.

Luis Vicente de Aguinaga

La conquista (racionalmente) explicada

Hecho social sin precedentes, aventura humana casi impredecible, historia de hombres y de conciencias en

* *Hugo Gutiérrez Vega,* Nuevas peregrinaciones (Poesía, 1986-1993). *Secretaría de Cultura de Jalisco, colección Escritura en Marcha, Guadalajara, 1994, 270 páginas.*

alborotado contraste, leyenda de violencias calculadas y de conquista justificada o epopeya de todo un pueblo en busca de una perpetuación más allá de su propia expectativa, el descubrimiento y la conquista de América, visto a la luz de la historia, ha de ser estudiado y relatado con el lenguaje de quienes deseen desmitificar una labor colonizadora tal vez demasiado halagada y una implantación cultural y religiosa en exceso criticada o denostada.

El filósofo Eduardo Subirats ha acometido la empresa, delicada y ambiciosa, de relatar unos acontecimientos y actuaciones que hasta ahora sólo habían sido vistos con los ojos de quienes han venido aplaudiendo el imperialismo español, tal vez con marca excesiva de las circunstancias críticas o negativas que todo acto unilateral puede tener. Su libro *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*[1], en elegante edición de Anaya & Mario Muchnik, es una exhaustiva exposición de hechos y vivencias que, apasionadamente o con cierta valentía, configuraron esa historia amplia, de claroscuros y ambigüedades, que ya ha superado los cinco siglos y que sigue siendo la base de universos en permanente evolución pero bajo el signo de una misma lengua y en evidente transformación de sus singulares características, algo que pocas veces España ha sabido estimular o apoyar.

Subirats, que ya en un anterior ensayo titulado *Después de la lluvia*[2] concebía su libro como «un intento muy específico de abordar la grandeza y la miseria de los últimos diez años de política cultural democrática» en España, según explicaba en la presentación del mismo, añadiendo que la suya «es la posición de alguien que ha estado dentro y fuera de este proceso democrático; dentro por sus ideas, por su posición, por sus viajes y por su pensamiento, ha estado del lado de esta renovación de la vida española; pero también ha sido marginado bastante brutalmente del proceso en virtud de no siempre ideas católicas y romanas, vamos a decirlo así, en una España que sigue siendo bastante poco afín a la tolerancia y al diálogo», en *El continente vacío* trata de poner en claro algunos puntos sin que pueda molestar a nadie el revelar, por ejemplo, que la figura de fray Bartolomé de las Casas ha sido durante muchos años malinterpretada por unos y otros, pues dice Subirats que su obra «se ha querido ver únicamente desde el lado de la oposición a los conceptos más arcaicos de guerra contra el odio y esclavización», tal vez por sus indudables posturas favorecedoras de un aspecto humanista que, según el dominico, habría evitado el drama de la «conquista de América como acto criminal y poder ilegítimo». Pero, incluso criticando la oportunidad de la bula del Papa Alejandro VI que el 4 de mayo de 1493, «en nombre de su potestad temporal absoluta y universal, concedió a los reyes españoles, que acababan de coronar la Reconquista con la destrucción del reino de Granada y la expulsión de los judíos, el título de legitimidad por derecho absoluto y perpetuo sobre las recién descubiertas tierras», no llegaba a legitimar el poder del imperio español sobre las nuevas tierras sino, más bien, ponía a disposición de los monarcas las inmensas posibilidades de acumulación de poder que la conquista permitía y justificaba que en nombre de la fe y de la religión católica se mantuviera una actuación evangelizadora, en muchos casos unida a la propia expansión política, aunque reivindicaba el determinismo de la libertad y la restitución de tesoros, tierras usurpadas y administración de sus propiedades para los indios, como verdaderos protagonistas de una historia que la llegada de Colón y sus gentes había bruscamente interrumpido, al tiempo que venía a propugnar, en su tratado *De Thesauris* algo tan necesario como el acto de conseguir de manera pacífica «el pleno y libre consentimiento por parte de los indios a la monarquía española», con lo que la justificación del vasallaje sólo se consideraba posible si se acometían las reformas precisas para insertar a los colonizados en un ambiente de concordia y convivencia capaz de eliminar la sangrienta incursión que se estaba materializando sobre las nuevas tierras. «El problema de De las Casas —apunta Subirats— afectaba, sin embargo, a un aspecto teológicamente hablando más profundo: la necesidad de justificar radicalmente, por parte del converso, el abandono de su propia forma de vida, de la ley, en beneficio de un cristianismo que no le ofrecía más patria, ni otra comunidad que la de las ciudades celestiales, en el orden de una libertad y una univer-

[1] *Eduardo Subirats:* El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna. *Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994, 525 páginas.*

[2] *Eduardo Subirats:* Después de la lluvia. *Temas de Hoy, Madrid, 1993, 223 páginas.*

salidad trascendentes». Ahí es donde el autor emparenta al dominico con el pensamiento de Vives o Valdés y donde se pretende llegar a ese punto en el cual «la libertad era la condición formal de una auténtica conversión», y que alejaba a estos hombres de otras concepciones dominantes, como las de Cortés y Pizarro, o incluso los tres Montejo que Subirats no menciona y que hicieron de su capa un sayo y emplearon todo tipo de astucias, violencias y vilezas en la feroz conquista del Yucatán, algo que los mayas recuerdan muy bien y no tanto los gobernadores actuales de aquellos estados, generalmente incardinados en la apoteosis triunfalista del PRI mexicano.

Subirats también refiere la actuación de Vasco de Quiroga, el jesuita que fue obispo de Michoacán y que, si bien trabajó para rescatar a los indios de la esclavitud y procurar cierto bienestar espiritual que la conquista les estaba negando por principio, con sus intentos, por ejemplo, de sustituir la mano de obra esclava de los indios en las minas por la de aquellos presos que en la metrópoli o en la propia Nueva España hubieran sido condenados a trabajos forzados, en razón de la magnitud de su delito y como redención de sus penas. Quiroga había dedicado su vida a mejorar las condiciones de vida del pueblo al que el emperador Carlos I le había enviado como oidor de audiencia y parece ser que con sus propios ahorros o fortuna procedente de su familia de la nobleza castellana, construyó en 1531 el primer hospital de México, creando en torno a éste y a la iglesia una especie de república o comunidad donde se ensayaban los métodos que había esgrimido Tomás Moro en su *Utopía;* al ser consagrado obispo trabajó de forma incansable hasta ver construida una catedral y arbitró las medidas para que los indios pudieran aprender oficios que fueran su medio de vida y para instalar en las pequeñas villas o comunidades diferentes industrias capaces de posibilitar su subsistencia económica. Sin embargo, recuerda también Subirats que «la encendida visión profética de una comunidad indigenista tan moralmente perfecta como la de las primitivas sectas cristianas se conjugaba asimismo en Quiroga con una concepción absolutista del poder universal de la Iglesia». Creo, pues, que el valor de este libro es llamar a las cosas por su nombre y, lejos de sentirnos únicamente culpables por el hecho de que España haya participado en lo que Fidel Castro llamó conquista de rapiña o la acusación escuchada en Calk'iní, Campeche, de que los españoles arrebataron a los mayas su cultura, sí es cierto que ese encuentro de dos diferentes modos de entender la vida, con su inevitable secuela de atropellos e injusticias, vino a suponer un cambio radical en las estructuras sociales del continente vacío y que figuras como la de Vasco de Quiroga con su oposición, cito a Subirats, a la esclavitud, su «crítica de la Guerra Santa contra indios» y su desprecio «a la brutalidad y codicia de los conquistadores españoles» en un ánimo de lograr la integridad de los legítimos dueños del otrora paraíso, hicieron posible que los enfrentamientos religiosos o los contrastes con las distintas formas de gobierno pudieran lograr determinados acercamientos para un logro común, el de ver implantada una lengua y, por qué no, una espiritualidad diferente pero, y eso sí era importante, sin desbaratar las creencias o culturas locales que habían de ser signo distintivo y aglutinador a través de los siglos. Si en la plaza de las Tres Culturas del Distrito Federal leemos que «el 13 de agosto de 1521 heroicamente defendido por Cuauhtemoc cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés. No fue triunfo ni derrota, fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy», advertimos que sólo una especial comprensión que todo pasado de enfrentamiento puede tener entre los pueblos hará posible, a través de los siglos, la construcción de historias comunes. Las de España y el antiguo continente vacío partió de algo que no fue tan idílico como se nos enseñó en la escuela franquista, Colón redimiendo a unos pobres indios que besaban la cruz y se arrodillaban ante la espada, ni tan trágico como han señalado los detractores del quinto centenario. La guerra de la independencia fue una desafortunada incursión de Napoleón en un país del Sur de los Pirineos, pero eso no descalifica otras relaciones de amistad y comunidad con Francia. La conquista se basó en una irracional superioridad de los recién llegados, tanto en lo material como en lo espiritual. Sin embargo, la lección de Atahualpa, según la versión de Guamán Poma de Ayala que menciona Subirats, nos parece perfectamente racional. Se le está diciendo al rey inca, a través de un dudoso intérprete, que debe someterse a un rey lejano, instituido en «Monarca del Mundo» por otro hombre mortal que, sin demasiada explicación, aparece como descendiente directo de una especie de emisario terrenal de un Dios que se encarnó en un humano llamado Jesu-

cristo que vivió en la tierra y que hubo de morir en una cruz para resucitar después, subir al cielo, redimir a los demás hombres, etc. A todo ello, supongo que circunspecto y a punto de pensar que está hablando con locos, Atahualpa responde de forma reposada. Guamán Poma relata que «respondió muy atentamente lo que dezía Francisco Pizarro y lo dize la lengua de Felipe yndio. Responde el Ynga con una magestad y dixo que será la uerdad que tan lexo tierra uenían por mensage que la creyya que será gran señor, pero no tenía que hazer amistad, que también era él gran señor en su rreyno». Hasta parece que la actitud del Inca es incluso más racional que la de los españoles que habían llegado actuando de forma violenta y esgrimiendo unos derechos que difícilmente podían reconocer quienes siempre habían vivido en unos confines libres, en unos paisajes limpios y en un ambiente que Théodore de Bry ha retratado como algo idílico. Es por eso por lo que el cronista veneciano Girolamo Benzoni retrata de modo similar el recibimiento de Atahualpa: «El rey, cuando hubo entendido todo, respondió que sería amigo del Monarca del Mundo, pero que no le parecía, como Rey libre, de dar tributo a quien no había visto nunca. Y que el Pontífice debería ser algún loco, ya que daba así literalmente la tierra de los otros. En cuanto a la religión, dijo que de ninguna manera dejaría la suya, y que si creían en Cristo, que murió en la cruz, él creía en el sol que no muere nunca.» Tan correctos argumentos no detuvieron un ápice el avance de los españoles. La ignominia con que reyes y súbditos fueron exterminados dice muy poco en favor de tan cristianos enemigos. Gonzalo Fernández de Oviedo narra cómo un gesto, el desprecio de un libro difícil de interpretar, supone una fulminante condena a muerte para toda una raza. No se trata de crear una leyenda negra, más bien tenemos la obligación de reconocer unos errores. En un encuentro regional de escritores en lenguas indígenas celebrado en Mérida, Yucatán, mientras el profesor de lengua maya Waldemar Noh Tzec saludaba la presencia de tres españoles en una mesa de coloquio, «451 años después de la llegada del conquistador Francisco de Montejo», en cuyo palacio estábamos reunidos, uno de los tres mencionados quiso alzar su voz para recriminar la conducta de España por su responsabilidad en actuar de forma opresora sobre las culturas autóctonas y, reivindicando su condición de catalán, hacer saber que su cultura era aquella y no la española que se acababa de alabar. Como vemos, el abanico de posibilidades es inmenso, pero creo que el llamar a las cosas por su nombre y, en todo caso, crear una conciencia común con todo aquello que puede unir a los pueblos debe ser más importante que empeñarnos en crear nuevas diferencias en dos mundos que no han de estar necesariamente alejados. El mismo Guamán Poma de Ayala trata de comprender determinadas situaciones al tiempo que pone de manifiesto las violencias de los conquistadores. Y es el Inca Garcilaso de la Vega, hijo de una princesa india y cercano a los postulados de la metrópoli en muchos aspectos, quien, según Subirats, «armoniza los conflictos de la sociedad colonial en su concepto de mestizaje». Mi amiga Goldy Cotrina Reyes me cuenta que su papá es natural de Cajamarca y que es una linda ciudad del norte peruano, igual que otras cercanas al gran río Marañón. Para Garcilaso, sin embargo, es el lugar de la tragedia, allí donde se había decidido exterminar a un pueblo y a unas creencias. Ante el acoso del Dios de los cristianos, recuerda Subirats, «la violencia conquistadora significó la muerte de la Luna y el Sol. Fueron desterrados Viracocha-Pachacámac, los dioses conservadores de la creación, los que conocían el pasado y el futuro». Garcilaso en sus *Comentarios reales* y en su *Historia general del Perú*, segunda parte póstuma de aquéllos, trata de relatar, la mayor parte de las veces con datos de segunda mano pero siempre en la cercanía de lo narrado, el pasado del imperio inca ante la llegada de los españoles y las circunstancias en que, bajo el imperio de los intrusos, era capaz de renacer determinado espíritu entre religioso y ataviado con los elementos de la superstición. También las crónicas cristianas de José de Acosta inciden en ese continuo retorno del mundo anímico inca, suponiendo que su existencia era algo negativo en extremo para la labor evangelizadora. Otras corrientes habían descrito de manera profusa la promiscuidad sexual o el pretendido satanismo de algunas tribus. Pero en Garcilaso se busca una racional explicación a las actuaciones de los españoles. «La destrucción cristiana —refiere Subirats— de los llamados cultos idolátricos no buscaba en realidad sino la eliminación de cualquier forma autónoma de la experiencia de lo existente.» El Inca Garcilaso de la Vega admite que los españoles trastocaron el curso de la vida de su pueblo indígena, mientras que como hijo de español se-

rá el iniciador de la literatura de América Latina, como indica Subirats, quien recuerda que «la gran síntesis político-teológica de la cosmogonía inca y la filosofía de la historia cristiana quedaba radicalmente interrumpida al desaparecer el espacio político de su posible reconocimiento o de un anhelado diálogo intercultural».

El valor de esta obra de Eduardo Subirats reside, a mi parecer, en su denodado esfuerzo por aportar datos y reflejar opiniones en torno a una aventura por excelencia como fue esa conquista de un mundo nuevo, de un continente vacío, y dar las pistas para que esa «nueva representación del mundo» sea posible sin el lastre de una historia prefabricada y poder entender la gesta de Colón a la luz de sus exactos aspectos políticos y religiosos.

Manuel Quiroga Clérigo

Nuevas investigaciones sobre el cante de minas, La Unión y don Antonio Chacón

Las investigaciones de Julián Pemartín situaron ya los cantes de minas en una zona geográfica precisa y definieron su forma más antigua y característica[1]. Trabajos posteriores se han centrado en la figura de Rojo el Alpargatero, como adaptador de estas manifestaciones artísticas a los aires gitanoandaluces, creando lo que hoy conocemos como tarantas, mineras y cartageneras[2]. La formación del cante de Levante se definiría, según Blas Vega, por dos líneas estético-sensitivas: la vital y la musical[3]. Por lo que se refiere a la primera de estas co-

[1] *Pemartín, J.:* El cante flamenco. Guía alfabética, *Madrid, Afrodisio Aguado, 1966, p. 159.*

[2] *Ríos Ruiz, M.:* Introducción al cante flamenco, *Madrid, Istmo, 1972, pp. 91 y ss.*

[3] *Blas Vega, J.: «Boceto para una historia del cante de las minas», en* Temas flamencos, *Madrid, Dante, 1973, pp. 62 y ss.*

rrientes se considera que el cantar fue siempre para el levantino o el andaluz una necesidad de acusada raíz biológica. En el aspecto musical se formaría partiendo de la base del fandango regional. En su proceso de creación y consolidación pueden distinguirse las siguientes fases: 1.ª) Presencia de los cantes andaluces dentro de las migraciones mineras, que se nutrirían fundamentalmente de las provincias de Jaén, Granada y Almería. La copla popular se ha erigido una vez más en notario de estos hechos: «Tengo que poner espías / por ver si mi amante viene, / al pie de Torre García. / No sé para mí qué tiene / el camino de Almería.» 2.ª) Acoplamiento a estos elementos andaluces de las propias tonalidades levantinas. 3.ª) Aportación personal de los grandes maestros locales, entre los que destaca Antonio Grau Mora, llamado Rojo el Alpargatero.

Para Félix Grande, junto a la figura de Grau Mora y don Antonio Chacón intervienen, en el proceso de decantación y despliegue de los cantes mineros, grandes nombres gitanos como Manuel Torre y Pastora. Como en otras ocasiones, este investigador estudia la estrecha relación que existe entre el origen —y la existencia misma— de los cantes mineros y el contexto económico social y racial en el que se articulan y desarrollan[4].

En el libro *Cantes de minas* de José Luis Navarro y Akio Iino se lleva a cabo un análisis riguroso de estas creaciones populares, aportando en muchos casos las correspondientes notaciones musicales[5].

Teniendo en cuenta la bibliografía señalada —que constituye sólo una muestra de la que existe sobre estas materias— se hacía necesaria una base documental que recogiese una de sus manifestaciones más características. Éste es el objetivo del libro de Asensio Sáez, *Crónicas del Festival Nacional del Cante de Minas*[6]. La obra aparece dedicada «a la memoria de aquellos hombres que, a fuerza de dolor, de amor también, hicieron posible un día lejano el nacimiento del cante de las minas». Asensio Sáez hace la crónica de treinta y un festivales, cuyas convocatorias a la vez que han servido para recuperar antiguos cantes han contribuido a que encontrara La Unión sus raíces más nobles y muchas de sus claves. El primer festival coincidió con los festejos tradicionales del 6 al 15 de octubre de 1961, dedicados a la Virgen del Rosario, patrona de la ciudad. En el concurso se inscriben catorce «cantaores» y gana el primer premio Antonio Piñana, que recoge la herencia de Rojo el Alpargatero, a través de su hijo Antonio Grau Dauset. En la tercera convocatoria, el festival se traslada de octubre a agosto y gana la «lámpara minera» Canalejas de Puerto Real. En la octava edición se rinde homenaje a la memoria de Jacinto Almadén y de Antonio Grau Dauset, y en la undécima, la escritora Carmen Conde crea el premio «Antonio Oliver». En la edición siguiente aparece por primera vez una revista dedicada a la exaltación del festival, y coincidiendo con su decimoquinta convocatoria se organiza la primera semana cultural. Las bases antropológicas y culturales de estos cantes se van descubriendo poco a poco. En 1980 se crea en La Unión el Departamento de Estudios Flamencos y en 1981 se celebra el primer congreso sobre los cantes mineros. Entre las ponencias presentadas destacan el *Estudio comparativo de los cantes de minas en sus distintas modalidades*, de Manuel Cano, y el trabajo de Pedro Egea Bruno sobre los *Movimientos sociales de la sierra minera de Cartagena (1840-1923)*. Para Enrique Tierno Galván, pregonero del festival en agosto de 1987, el minero absorbió, sintetizó y creó el cante con el hallazgo de su soledad y condición. Génesis García —pregonera cuatro años más tarde— asegura que tendría que llegar la generación del 27, colmada de innovación y tradición a un tiempo, para que dos lenguajes aliados, el de la música con Falla, y el de la poesía con García Lorca, abrieran una primera y definitiva brecha en la estimación social del cante, que abandona su dimensión idealizante y folclórica de «alma del pueblo» para convertirse en «cultura de la sangre».

Y si estas celebraciones de agosto convierten La Unión en el escaparate del flamenco, esta insólita ciudad encierra en su historia otros misterios. Así lo demuestra el mismo Asensio Sáez en su libro *La Unión. Aproximación a su etnología*[7]. Lo primero que llama la atención del investigador es el hecho de que un pueblo que cuenta con siglo y medio de historia —La Unión como enti-

[4] *Grande, F.: «Sugerencias para una intrahistoria de los cantes mineros», en* Memoria del flamenco, *Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 1979, vol. 2, pp. 371 y ss.*

[5] *Navarro, J. L. - Iino, A.:* Cantes de minas, *Córdoba, Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1989.*

[6] *La Unión, Ayuntamiento de La Unión, 1992.*

[7] *Ayuntamiento de La Unión, 1988.*

dad geográfica sólo adquiere singularidad histórica al segregarse de Cartagena el día 31 de diciembre de 1859— presente un catálogo tan completo de tradiciones y costumbres. De los elementos que configuran el fondo tradicional, Asensio Sáez aborda en primer lugar el estudio de la mina. Con materiales provenientes en unos casos de la tradición oral y en otros de fuentes eruditas como *El habla de Cartagena*, de García Martínez, el autor analiza la figura del minero, del «partidario», el barrenero, etc., y se detiene en la presentación pormenorizada de antiguos ingenios como el castillete o el malacate. Describe con precisión la casa popular minera, en la que —si se levanta la mirada hacia el techo— se descubren las colañas y los tablones, sobre los cuales descansa la cubierta de láguena, tierra compacta, morada como la flor del cardo. En su recorrido por el paisaje urbano unionense, Sáez nos conduce por un itinerario de frescos y pinturas, que llenaron ayer paredes y techos, cajas de escaleras, biombos, etc., itinerario descrito igualmente con maestría por Jorge Aragoneses en su libro *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Entre los oficios desaparecidos se recuerdan, de forma especial, los de farolero, campanero, batatera y los más directamente relacionados con la mina, como los de arriero, carretero, tartanero, recogidos muchos de ellos en coplas populares: «Un lunes por la mañana / los pícaros tartaneros / les robaron las manzanas / a los pobres arrieros / que venían de Totana.»

Ensalmadores, conjuradores, saludadores y curanderos, entre la superstición y la creencia religiosa, cultivan un tipo de medicina popular y sus prácticas y saberes se han incorporado al fondo folclórico y tradicional de la región. A este mismo tronco pertenecen los trovos, los romances de ciego y los cantes de minas. Del trovo podría decirse aquello que Manuel Machado escribió sobre el cuplé: «...Vaya, yo no sé / ni nadie tal vez sabrá— / lo que es el "couplet". ¿Será / alguna cosa el "couplet"?» No todos, sin embargo, opinan de igual modo, y, sobre algo tan efímero, como una cancioncilla de vida muy fugaz, se han ensayado múltiples definiciones. Para José María de Lera, que prologó la *Vida del trovero Castillo*, de Luis Díaz, «los troveros son el trasunto actual de bardos, juglares y trovadores, y el trovo la supervivencia de los balbuceos poéticos del hombre, lo que en pintura representan las imágenes rupestres de la Cueva de Altamira: espontaneidad y primitivismo, reliquias vivientes de la prehistoria cultural de la especie humana. En suma, el arte del trovo es el principio de la literatura revelado por unos hombres de hoy». Ángel Roca lo ha definido de un modo más preciso y menos hiperbólico: «Llámase trovo, en términos generales, al arte de improvisar coplas sin llevarlas pensadas ni escritas de antemano, sino ajustándose estas improvisaciones al momento accidental, de cara al público.» Como en otras composiciones españolas de tipo popular, el metro preferido es el octosílabo, el que mejor se ajusta al grupo fónico castellano. En los duelos o controversias poéticas de los troveros, las formas estróficas más utilizadas son la redondilla y la quintilla. La primera suele constituir el núcleo de la copla o estribillo; la segunda es la que estructura la glosa.

Entre los cultivadores de esta nueva juglaría sobresalen los nombres de José María Federico Marín —el que aspiraba a ser Gayarre, «cantando estrofas de Homero»—, José Castillo y Manuel García Tortosa. Según José María de Lera, estos creadores se alimentan de la misma savia que ha nutrido a nuestros más grandes poetas como Antonio y Manuel Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández.

Los romances de ciego más difundidos en esta zona presentan todas las variedades del género: los hay galantes, como *El esclavo de su dama* y *Lisardo y Teodora;* truculentos, como *El crimen de Cuenca* y *Rosaura la de Trujillo;* de aventuras, como *Doña Francisca la cautiva* y *El hijo del verdugo;* religiosos, como *La Samaritana* y *La traición de Judas;* burlescos, como *El arriero y el sacristán* y *La tierra de Jauja*. Si muchas de estas composiciones aparecen con variantes en otros lugares de la Península, tal como ha demostrado, entre otros, Julio Caro Baroja[8], constituyen una singularidad de esta zona los referidos al mundo minero, como el romance de José Tercero, que relata el hundimiento de una galería de la mina Consolación, situada en los montes de Portmán.

La manifestación popular más genuina es, sin embargo, aquella que se encierra en la sabia fórmula machadiana: «Todo el cante de Levante, todo el cante de las minas.» Las raíces del mismo se alimentan, según Asen-

[8] *Caro Baroja, J.:* Ensayo sobre la literatura de cordel, *Madrid, Istmo, 1990.*

sio Sáez, en ubres andaluzas: una tierra dada a cantar, como es Murcia, con sus parrandas, pardicas, seguidillas de joijá, citadas ya por Cervantes, nanas, jotas, mayos, etc., desarrollará el auténtico cante de minas cuando los sones andaluces bajen a la «oscura galería». Después de una caracterización de la taranta, la minera, la cartagenera, la malagueña de la Peñaranda, etc., se expone una nómina de intérpretes de estos estilos. Las escuelas de Enrique el de los Vidales, Chilares, Rojo el Alpargatero, iban a ser enriquecidas con la presencia en La Unión de un jerezano, nacido el 16 de mayo de 1869: Antonio Chacón García.

Como homenaje a esta magna figura se presentan los textos que integran el volumen *El papa flamenco*[9]. En el primero de ellos Ángel Álvarez Caballero dibuja las relaciones entre don Antonio Chacón y los cantaores de su tiempo. Se refiere así la primera actuación de Chacón en el Café de Chinitas malagueño ante un Juan Breva crepuscular, quien, profundamente emocionado, haría el elogio recogido en la memoria de la copla popular: «Cantas tú mejor que yo / esa malagueña nueva.» Se expone más tarde la famosa profecía de Enrique el Mellizo, el estremecimiento con el que el Silverio Franconetti escuchaba a Chacón y la veneración que éste mostró durante toda su vida hacia el maestro. Se relata por último la rivalidad honesta y respetuosa entre Manuel Torre y Chacón, y los lazos de amistad entre este último y la Niña de los Peines. Álvarez Caballero maneja con habilidad abundantes materiales, recogidos ya algunos en las confesiones de Antonio Mairena[10] y en las obras de Blas Vega, autoridad indiscutida en esta materia. A este último autor pertenece el artículo «Semblanza de don Antonio Chacón», uno de los trabajos más importantes del libro. Blas Vega ya había demostrado en investigaciones anteriores[11] que la aportación artística de don Antonio Chacón al mundo del flamenco es una de las más decisivas en la historia de este arte. Gracias a su enciclopedismo nos legó la muestra más completa de *tonás, seguiriyas y soleares.* Su privilegiada situación de puente entre las generaciones antigua y moderna, le llevó a conocer todas las escuelas. Fue discípulo y heredero de los grandes maestros de la seguiriya, como Salvaorillo, Silverio, Manuel Molina, Curro Dulce y El Mellizo. A la caña y al polo les imprimió una cuadratura musical perfecta y los tientos y las *granaínas* adquirieron su especial singularidad gracias a la personalidad de don Antonio. En el cante por malagueñas, Blas Vega pone de manifiesto que Chacón fue su creador, su mejor intérprete y su divulgador a través de seis formas distintas. Resulta providencial para este investigador la coincidencia en el espacio y en el tiempo de Chacón y Montoya. El cantaor necesitaba la ejecución y la sonoridad del guitarrista para poder desarrollar en plenitud melódica todo su contenido artístico y ambos consiguieron, como ha demostrado Manuel Cano, la comunicación más perfecta y completa entre la forma de cantar y la de acompañar. La unión Chacón-Montoya es, para Blas Vega, la cumbre artístico-musical de todo el cante de Levante.

Luis Caballero Polo[12] resalta en su trabajo las genialidades del arte de Chacón y asegura que con sólo el remate de un cante por cartageneras —«Si vas a San Antolín...»— basta para afirmar que entre los mejores fue el mejor.

El trabajo de José Gelardo Navarro «Cultura árabe, moriscos y cante flamenco»[13] es, sin duda, el más documentado de los que integran este volumen. Gelardo, que es coautor de un libro básico sobre la copla flamenca[14], recurre a la autoridad de Julián Ribera, George Borrow, García Gómez, Caro Baroja y Domínguez Ortiz, entre otros, para resaltar la importancia que el elemento árabe ha tenido en la génesis y el desarrollo de este arte. Gelardo Navarro va desmontando las tesis antiárabes de Felipe Pedrell, Higinio Anglés y otros autores, a la vez que pone de manifiesto una serie de elementos que aparecen en el cante y en las coplas flamencas: léxico árabe-morisco, ciertos componentes fonéticos, además de ciertos elementos temáticos de la cultura árabe.

En el trabajo de Emilio Jiménez Díaz «Don Antonio Chacón en versos y cantares»[15] se reproducen y anali-

[9] *Álvarez Caballero, A. y otros:* El Papa Flamenco, *La Unión, Ayuntamiento de La Unión, 1992.*

[10] *Mairena, A.:* Las confesiones de Antonio Mairena, *Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976.*

[11] *Véase especialmente el libro* Vida y cante de don Antonio Chacón, *Madrid, Cinterco, 1990.*

[12] El Papa Flamenco, *pp. 45-53.*

[13] Ibídem, *pp. 55-95.*

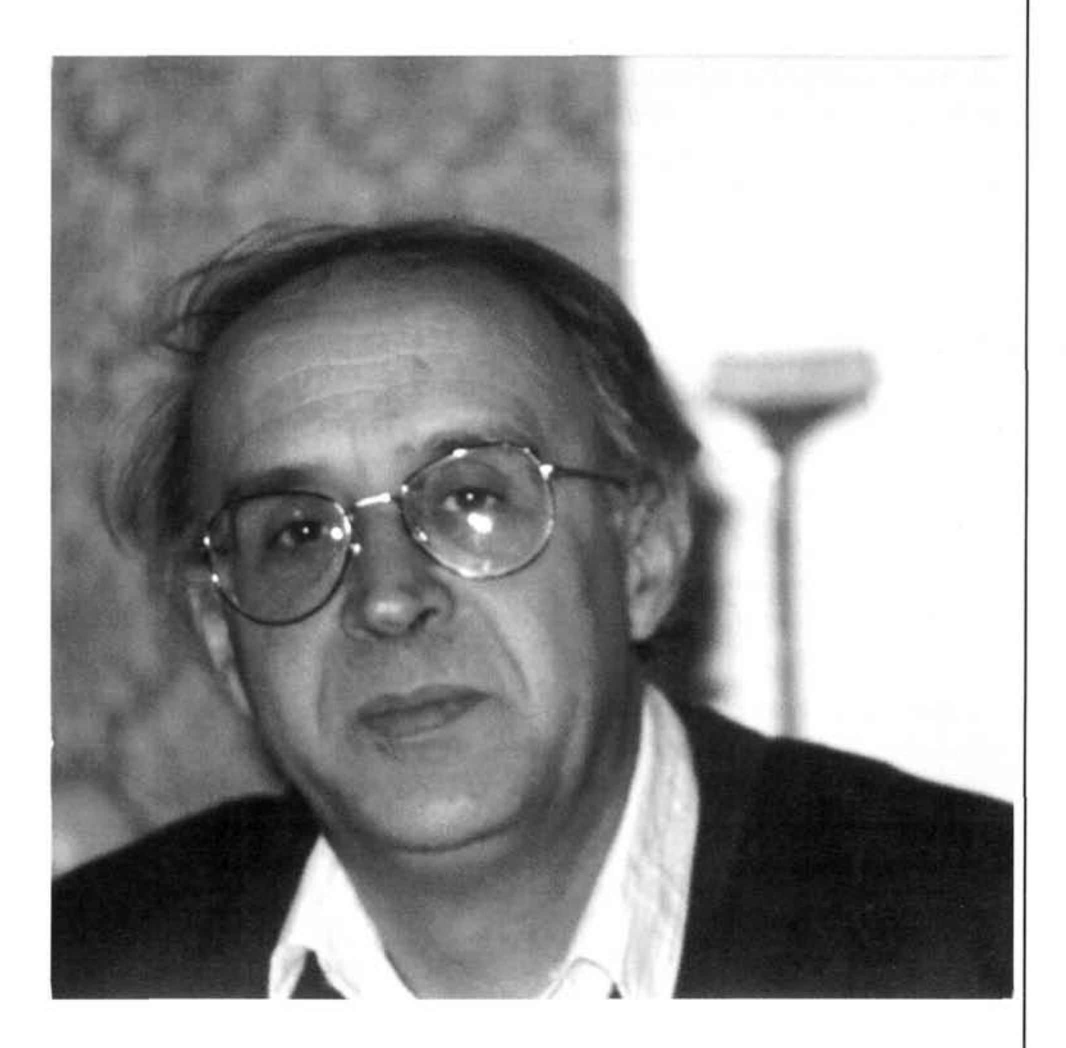
[14] *Gelardo, J. - Belade, F.:* La copla popular flamenca, *Córdoba, Demófilo, 1978.*

[15] Ibídem, pp. 97-110.

zan una serie de poemas, y en «La cultura de la sangre (Apuntes para una Poética del cante jondo)»[16] se nos recuerda que esta manifestación «no es simplemente un "arte popular", un folclore, sino el modo exclusivo de expresión de determinadas capas marginales del pueblo, la única vía de comunicación de estos hombres perseguidos, maltratados y desvalidos que usaron el cante como depositario de su tragedia». Finalmente, en «Las cenizas anónimas de "Rojo el Alpargatero"»[17] se nos descubren algunas pocas certezas de la trayectoria de este personaje, al que la fatalidad persiguió de manera inmisericorde al menos en la última etapa de su vida.

F. G. C.

[16] Ibídem, *pp. 111-138.*
[17] Ibídem, *pp. 139-151.*



El 30 de enero último murió nuestro colaborador Manuel Benavides. Vinculado a nuestra revista durante décadas, ha dejado en sus páginas algunas de sus mejores reflexiones, como por ejemplo sus ensayos publicados en nuestros números monográficos sobre Octavio Paz y Jorge Luis Borges. Benavides se desempeñaba como profesor de filosofía de la historia en la Universidad Autónoma de Madrid y una enfermedad, con la que convivió y luchó más de diez años, no le impidió continuar su trabajo de enseñanza e investigación.

Muy interesado por las corrientes en boga durante la década de los sesenta, se internó en la obra de Levi-Strauss y sus implicaciones filosóficas, dominando el pensamiento estructuralista y su revisión por escritores como Derrida, Foucault y Lacan. En 1974 publicó, en este orden de preocupaciones, El hombre estructural.

En otros libros abordó la obra de Ortega y Gasset como una gran construcción metafórica en torno a los hallazgos de la biología, De la ameba al monstruo propicio *(1988) y las distintas concepciones filosóficas que manejan categorías lúdicas como explicaciones de la complejidad universal en* El juego del mundo *(1989). Es autor, asimismo, de antologías de pensadores ilustrados como Valentín de Foronda (junto con su mujer, Cristina Rollán) y Pierre Bayle.*

A través de años e infatigables expediciones bibliográficas se consagró a redactar un manual de filosofía de la historia, finalmente publicado por Síntesis en 1994. Era una disciplina que lo fascinaba y en la cual no creía, pues le resultaban cuestionables las construcciones totalizantes, sistemáticas y cerradas que reducían la historia a un mecanismo, un organismo o un plexo de finalidades providenciales. Pero, por ello mismo, supo entrar con paciencia y sutileza en las ambiciosas proyecciones de San Agustín, Hegel, Spengler o Toynbee, quedándose con el espectáculo de la dispersión y el juego de la vida, que son los protagonistas de la historia humana.

Manuel Benavides realizó su trabajo en ámbitos de intimidad con sus alumnos, sus colegas y sus libros. Sentía escasísimo interés y nula devoción por la cultura del espectáculo, la notoriedad y la premura. Creyó, como sus admirados Paz y Borges, en la lentitud con que se piensan las cosas durante siglos, y en las revelaciones que nos proporcionan los recovecos de las palabras.

Cuadernos Hispanoamericanos *despide con respeto a un calificado colaborador y amigo, retiene su memoria y manifiesta su complacencia por haber servido de vehículo para el conocimiento público de tantos trabajos de Manuel Benavides.*

Redacción

ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

Vol. XII, núm. 34, enero-abril, 1994

34

Artículos

Alicia Castellanos
Presentación

Rodolfo Stavenhagen
Racismo y xenofobia en tiempos de la globalización

Esteban Krotz
¿Naturalismo como respuesta a las angustias de identidad?

Michel Wieviorka
Racismo y exclusión

Paz Moreno Feliu
La herencia desgraciada: racismo y heterofobia en Europa

Carlos Hasenbalg
Perspectivas sobre raza y clase en Brasil

Alicia Castellanos
Asimilación y diferenciación de los indios en México

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

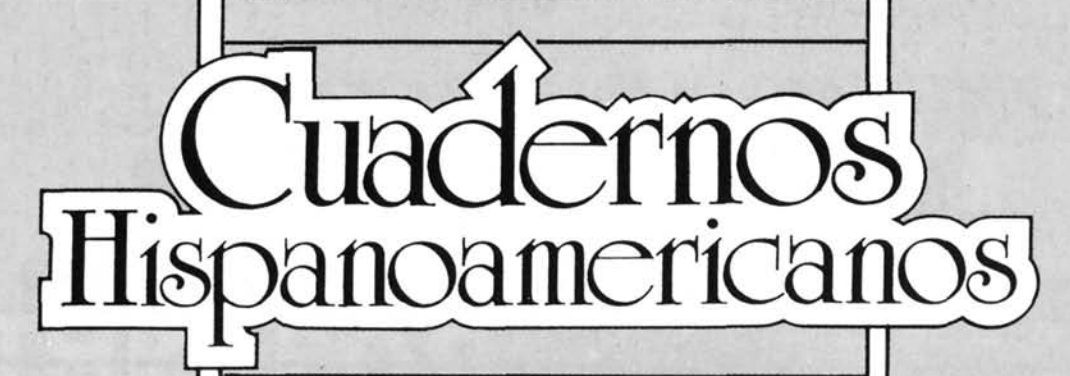
ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.:	11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.:	8.670 Pta.

Suscripción y pedidos:

Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96

700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Javier Navascués
Marechal frente a Joyce y Cortázar

José Martínez Hernández
Elías Canetti, una cruda realidad

Jorge Enrique Serrano
Las conferencias de García Lorca en América

Javier Franzé
Sobre el socialismo en Argentina

Fernando Aínsa
Las utopías en América Latina

Silvina Caunedo
Sincretismo y religiosidad en
la santería cubana